



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2026

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 2026

Rapport de jury établi sous la responsabilité du directoire :

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

Mathilde Berthe, Vice-Présidente, IA-IPR éducation musicale et chant choral, Académie Orléans - Tours

Anne Dubrel, Secrétaire générale, Professeur agrégé, Inspé de Paris - Sorbonne Université

Sommaire

PREAMBULE	3
ÉLEMENTS STATISTIQUES SUR L'ENSEMBLE DES EPREUVES SESSION 2026.....	8
ADMISSIBILITE	15
Épreuve de culture musicale et artistique (CMA) (première épreuve écrite)	15
Épreuve d'arrangement (deuxième épreuve écrite)	23
Épreuve de commentaire (troisième épreuve écrite)	32
ADMISSION.....	46
Épreuve de leçon	46
Épreuve de direction de chœur	57

Préambule

L'agrégation interne de musique et le CAER-PA (concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés de l'enseignement privé sous contrat) demeurent deux concours très sélectifs ; ils ont connu une progression positive des résultats obtenus par les candidats¹ admis. Bien qu'exigeants, ils continuent de susciter une forte motivation (cf. nombre d'inscrits et de présents, figures 1 et 2). Les lignes qui suivent en témoignent.

Ce rapport de la session 2026 s'inscrit dans la continuité des précédents ; il vise à éclairer les candidats sur les attendus des épreuves, à accompagner leur préparation et à leur offrir quelques éléments de compréhension.

Le jury est conscient des difficultés, des efforts et de l'engagement qu'exige la préparation de ces concours internes de la part de candidats qui, pour la grande majorité, exercent en tant qu'enseignants à temps plein. Toutes et tous n'ont pas nécessairement accès à des préparations universitaires spécialisées (départements Musicologie, Inspé) ou, dans certains cas, à des formations en conservatoire. Or, l'accès à ces dispositifs demeure un facteur déterminant dans la poursuite des apprentissages. Ce n'est pas parce que les candidats enseignent depuis plusieurs années dans le secondaire qu'ils sont nécessairement en mesure de répondre aux exigences des épreuves du concours.

Passer un concours n'est pas enseigner. Un concours met en compétition des personnes pour un nombre de places en général réduit en regard du nombre de présents. Enseigner est un métier qui, dans une logique opposée à l'idée de concurrence, de classement, vise à accompagner, encourager les apprentissages de tous les élèves. Dans les deux cas, l'évaluation des capacités d'une personne est en jeu. Pour autant, les finalités diffèrent : dans le cas du concours, la finalité est certificative et sélective [1] ; dans le cas de l'enseignement, elle est d'accompagner, soutenir, réguler et inciter les élèves à s'autoévaluer, comme les travaux sur l'évaluation le rappellent [2]. Un échec au concours ne saurait donc être interprété comme une remise en cause des compétences de l'enseignant ou du formateur, qui se trouvent derrière le candidat. Dans un contexte compétitif, passer ce type de concours exige un haut niveau de connaissances et de savoir-faire musicaux, une confiance en soi suffisante pour accepter de se retrouver en posture d'évalué, tout en accordant de la considération aux autres candidats et tout en gardant des réflexes et des compétences d'enseignant, lorsque la situation le demande.

La session 2026 témoigne d'une augmentation de trois postes en liste principale à l'agrégation interne (20 au lieu de 17 en 2025 et de 15 en 2024), auxquels s'ajoutent deux postes en liste complémentaire. En ce qui concerne le CAER, un poste supplémentaire en liste principale est aussi à relever (deux au lieu d'un seul depuis 2021). Les 24 postes mis aux deux concours (20 postes en liste principale, 2 en liste complémentaire pour l'agrégation interne et 2 postes pour le CAER PA) ont tous été pourvus. Les candidats et le jury ne peuvent que s'en réjouir.

¹ « Dans les textes réglementaires, le masculin est une forme neutre qu'il convient d'utiliser pour les termes susceptibles de s'appliquer aussi bien aux femmes qu'aux hommes. » (Circulaire du 21 novembre 2017 relative aux règles de féminisation et de rédaction des textes publiés au Journal officiel de la République française, avis du conseil d'Etat, 2019). Par conséquent, dans le texte qui suit, les termes *candidat*, mais également *professeur*, *juré*, *enseignant*, *musicien*, etc. seront employés au masculin dans leur sens générique inclusif.

Brève analyse des statistiques

Le nombre de candidats inscrits lors de cette session 2026 a lui aussi progressé : 197 contre 173 en 2025 (figure 1). Le taux de présence augmente également. Celui du concours public atteint 77,96 % en 2026, contre 75 % en 2025 et 64 % en 2024. En revanche, le rapport présents/inscrits diminue au CAER PA : 45 % en 2026, 64 % en 2025, 58,33 % en 2024 (tableau 1 ; rapports du jury 2025).

L'âge moyen des candidats aux deux concours est d'environ 42 ans. Sur la totalité des inscrits, la grande majorité se présente à l'agrégation interne (89,85 %), contre 10,15 % au CAER-PA (tabl. 1). Les hommes sont légèrement majoritaires parmi l'ensemble des candidats (51,78 %), mais cette répartition varie selon le concours. L'agrégation interne compte une légère majorité d'hommes (47,21 % contre 42,64 % de femmes) et des candidats autour de 42 ans en moyenne, tandis que le CAER-PA présente une légère majorité de femmes et un âge moyen plus élevé (45 ans).

Pour des raisons de lisibilité, les statistiques sont présentées en deux colonnes (agrégation interne et CAER PA), dans les tableaux 1 à 10. Toutefois, compte tenu du très faible effectif au CAER PA (neuf candidats présents aux écrits), les comparaisons ne sont pas justifiées.

A l'agrégation interne, les trois épreuves écrites présentent des moyennes très proches : 8,55 (arrangement), 8,63 (commentaire sonore) et 8,86 (culture musicale et artistique) sur 20 pour la totalité des candidats présents, ce qui suggère un niveau de difficulté équivalent dans les trois épreuves.

Néanmoins, l'épreuve de culture musicale et artistique met en évidence des profils sensiblement différents entre l'agrégation interne et le CAER-PA. À l'agrégation interne, les résultats témoignent d'une forte dispersion des performances. Les notes s'étendent de 0,01 à 18,5 sur 20, avec un quartile inférieur à 5,5 et un quartile supérieur à 12, traduisant une hétérogénéité marquée du niveau des candidats. Les admissibles obtiennent une moyenne de 12,23/20 (et une médiane très proche de 12,25/20), tandis que les candidats refusés présentent une moyenne nettement plus faible de 6,55/20. Les candidats finalement admis après les épreuves orales atteignent une moyenne de 14,04/20, ce qui confirme le caractère discriminant de cette épreuve dans le processus de sélection. Au CAER-PA, les résultats sont plus resserrés, en raison du faible nombre de présents. Les admissibles obtiennent une moyenne de 11,58/20 et une médiane de 11/20. La moyenne des candidats admis après les épreuves orales s'établit à 11,88/20, proche de celle des admissibles, ce qui traduit une moindre différenciation entre ces deux groupes. Dans les deux concours, l'épreuve distingue clairement les candidats retenus des candidats refusés : l'écart entre leurs moyennes est de 5,68 points à l'agrégation interne (12,23 contre 6,55) et de 4,61 points au CAER-PA (11,58 contre 6,97). Enfin, on peut relever qu'à l'agrégation interne la moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire (10,13/20) est sensiblement inférieure à celle des admis (14,04/20), ce qui contraste avec certaines autres épreuves où les écarts sont plus réduits. Cette observation suggère que la culture musicale et artistique constitue un facteur de différenciation notable dans le classement final des candidats.

L'épreuve d'arrangement occupe une position intermédiaire dans les deux concours. Les candidats admissibles (moyenne de 11,55/20 à l'agrégation et de 11,83/20 au CAER PA) se distinguent nettement des candidats refusés (moyenne de 6,59/20 à l'agrégation et de 7,33/20 au CAER) (tabl. 4). L'écart entre ces deux groupes (admissibles/refusés), dans les deux concours, souligne une nouvelle fois le pouvoir discriminant de l'épreuve. La grande amplitude des notes à l'agrégation interne indique une grande hétérogénéité. Au CAER-PA, la moyenne des candidats finalement admis (10,75/20) est inférieure à celle des admissibles, ce qui rappelle que l'admission finale dépend de l'ensemble des épreuves et non d'une seule épreuve, en l'occurrence de l'arrangement.

L'épreuve de commentaire produit, dans les deux concours, des résultats plus resserrés, avec des écarts moins marqués qu'aux deux épreuves précédentes, entre candidats refusés (7/20) et candidats admissibles

(11,19/20), ce qui suggère une distinction moins marquée entre moyennes des admissibles et des refusés (tabl. 5). À l'agrégation interne, l'écart entre ces deux groupes (4,19 points) est inférieur à celui observé pour les épreuves de culture musicale et artistique ou d'arrangement, ce qui confirme que cette épreuve distingue moins nettement les candidats. Les quartiles (6,5/20 et 11,2/20) montrent que la moitié des candidats se situe dans une fourchette relativement étroite. Au CAER-PA, l'épreuve de commentaire est celle où les moyennes sont les plus élevées des trois épreuves et où les admissibles obtiennent les meilleurs résultats. Pour autant, dans cette épreuve l'écart entre admissibles et refusés reste conséquent (13,31 de moyenne pour 7,13 sur 20).

Concernant l'épreuve de leçon, les moyennes des admis à l'agrégation interne (11,9/20) sont nettement supérieures à celles des refusés (5,06/20) ce qui montre une sélection exigeante. La médiane (12,25) est légèrement supérieure à la moyenne (11,9), ce qui indique que quelques notes basses parmi les admis tirent la moyenne vers le bas. De plus, la présence d'un admis avec 5/20 à la leçon montre que l'admission ne dépend pas uniquement de cette épreuve. Le classement final repose sur l'ensemble des épreuves. La forte amplitude entre la note la plus basse et la note la plus élevée montre que l'épreuve distingue très nettement les prestations faibles, moyennes et excellentes.

Contrairement à la leçon, la majorité des candidats semble maîtriser les fondamentaux de l'épreuve de direction de chœur. L'écart significatif entre les moyennes des candidats admis (14,32/20) et celles des candidats admissibles (10,95/20) de l'agrégation interne (soit 3,37 points) montre qu'une bonne performance en direction de chœur est fortement corrélée avec l'admission. La médiane (15,25) est supérieure à la moyenne. Cela indique que plus de la moitié des admis obtiennent au moins 15/20. La moyenne des admis (14,32) est abaissée par quelques notes faibles parmi les admis. Pour autant, elle reste la plus élevée de toutes les épreuves. Les candidats retenus présentent des prestations solides, voire excellentes (20/20). Le fait que les refusés obtiennent 8,91/20 en moyenne signale qu'ils sont moins en difficulté que dans l'épreuve de leçon. Deux valeurs sont atypiques : 1) la note la plus basse des admis est à 2,5/20 en liste principale et 2) la moyenne en liste complémentaire (16,5) est supérieure à celle des admis (14,32) : cela suggère, une fois de plus, que l'admission dépend du total des épreuves et non pas d'une seule note (le candidat à 2,5 a obtenu d'excellentes notes par ailleurs). Une contreperformance n'est pas toujours éliminatoire.

Facteurs de réussite

Au-delà des seules données quantitatives, ces évolutions invitent à s'interroger sur les facteurs susceptibles de favoriser l'engagement des candidats dans la préparation du concours. On peut faire l'hypothèse qu'une augmentation du nombre de postes en liste principale contribue à rendre l'objectif de réussite plus accessible et favorise cet engagement.

En effet, les travaux de recherche sur les facteurs psychologiques de la réussite [3] montrent qu'un objectif perçu comme atteignable soutient la motivation. Cependant, la motivation repose aussi sur la valeur accordée aux connaissances déjà acquises et aux nouveaux savoirs et savoir-faire à construire, dont l'utilité dépasse largement le cadre du concours.

L'engagement, les efforts, la persévérance, la confiance en ses propres capacités permettent de consolider les apprentissages (renforcement des connaissances anciennes et acquisition de nouvelles) et constituent un deuxième ensemble de facteurs de réussite. Il s'agirait moins de poursuivre un objectif de performance (obtenir un concours difficile qui place en concurrence) que de développer un objectif de maîtrise, pour soi-même, des connaissances antérieures et des nouveaux savoirs abordés en formation [3].

Pour ce faire, l'accès aux formations devrait permettre aux candidats de parfaire des stratégies d'apprentissage de haut niveau (apprentissage dits profonds) telles que :

- Relier les nouveaux savoirs aux connaissances antérieures (à remettre en perspective et restructurer parfois) ;
- Reformuler les contenus de cours, construire des fiches, des plans, des cartes mentales ;
- Créer des liens, des analogies entre les cours, entre les différentes épreuves (par exemple entre la culture musicale et la direction de chœur) ;
- Solliciter sa mémoire sur des connaissances anciennes ou en cours d'acquisition, s'autoévaluer, se tester, se réguler si une stratégie de révision ne fonctionne pas ;
- Jouer, chanter, interpréter, improviser, arranger, composer, diriger un chœur ... ;
- Articuler travail individuel et travail de groupe ;
- Planifier son travail et réserver du temps à l'étude ;
- Contrôler ses émotions ;
- Construire sa confiance en soi, son sentiment d'auto-efficacité ;
- Élaborer enfin des problématiques articulant les musiques à connaître, à savoir décrire et analyser, à jouer, à interpréter, à arranger, à inventer ainsi que les musiques à enseigner pour que les élèves apprennent.

Un obstacle récurrent

Au cœur de toutes les épreuves, l'un des obstacles qui génère le plus de difficultés chez bon nombre de candidats est la problématisation, entendue comme la capacité à poser, à construire un problème (qui n'est pas donné par le sujet), et à en élaborer progressivement la solution. John Dewey cité par Michel Fabre [4] signale que « le problème ne se réduit pas à une difficulté simplement intellectuelle ». M. Fabre [5] précise que connaissances déclaratives (par exemple ce que l'on sait sur telle musique, tel style musical) et procédurales (quand on fait de la musique) s'articulent. Un problème revient à tenir ensemble déséquilibres, contradictions, dilemmes, énigmes ou difficultés techniques à interpréter tel ou tel morceau, à relever tel enchaînement harmonique inhabituel dans telle époque, chez tel compositeur. Le candidat n'a alors d'autre choix que de se « jeter en avant » (*proballein* en grec) face à l'obstacle qu'il perçoit, qui selon lui a du sens, de l'importance [5].

Si la problématisation est consubstantielle des épreuves écrites de culture musicale et artistique, du commentaire sonore et de l'épreuve orale de leçon, elle demeure également sous-jacente à l'épreuve écrite d'arrangement et à l'épreuve orale de direction de chœur sous la forme « amoindrie » d'une résolution d'un problème imposé cette fois par les auteurs du sujet. En effet, l'arrangement constitue en lui-même une tâche à réaliser décrite par le cadrage de l'épreuve et le sujet, qui exige de prendre en compte un chant harmonisé imposé tout en s'en émancipant, afin d'en proposer une version personnelle prévue pour être *in fine* interprétée par un public de lycéens. L'épreuve de direction de chœur, quant à elle, exige de mobiliser simultanément : 1) des savoir-faire en matière d'interprétation vocale accompagnée par un instrument polyphonique ; 2) des connaissances historiques, analytiques, plus largement musicologiques relatives à un corpus de cinq œuvres ; 3) des compétences d'enseignement d'un chant à trois voix et de direction d'un chœur mixte, qui, *in fine*, doit arriver à interpréter une partie d'une œuvre du corpus dans un temps limité ; 4) des capacités d'autoévaluation.

Dans trois de ces épreuves (CMA, commentaire et leçon), cela revient à poser et construire, décrire, délimiter un problème non fourni par l'auteur du sujet, à faire émerger des questions à partir de ce que l'on sait (il existe un savoir de la question selon M. Fabre), puis à élaborer une réponse (qui n'est pas toute faite), en mettant en relation différentes données. Le tout est à réaliser dans le temps de l'épreuve.

Remerciements

Le jury, sous l'autorité de son directoire et de 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 des personnes, respect de la déontologie des concours (confidentialité, déports en cas de connaissance d'un ou de plusieurs candidats, délibérations sur la base de résultats anonymisés, égalité de traitement des candidats) ont constitué des principes constamment rappelés et appliqués. Dans leur prolongement, le directoire veille à ce que la composition du jury soit équilibrée entre universitaires, IA-IPR et professeurs agrégés exerçant dans les collèges et lycées : ces regards croisés garantissent l'évaluation la plus riche possible.

Enfin, le directoire tient à remercier sincèrement l'ensemble des membres du jury, les chefs de salles et appariteurs, les choristes, le chef 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), ainsi que l'Inspé de Normandie Rouen – Le Havre. Leur engagement, leur exigence, leur loyauté et leur professionnalisme contribuent à garantir les conditions de bon déroulement de ces deux concours.

Odile Tripier-Mondancin

Maître de conférences, présidente du concours

[1] Peretti, A. (1987). *Pour une Ecole plurielle*. Larousse. p. 210 ; Connac, S. (2017). *Enseigner sans exclure. La pédagogie du colibri*. ESF. p. 81.

[2] Cnesco (2023). *Conférence de consensus du Cnesco l'évaluation en classe, au service de l'apprentissage des élèves : Notes des experts*. Cnesco-Cnam. <https://www.cnesco.fr/evaluation-en-classe/>

[3] Amadiou, F. & Tricot, A. (2015) « Les facteurs psychologiques qui ont un effet sur la réussite des étudiants », Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité [En ligne], Vol. XXXIV N° 2, consulté le 29 novembre 2016. <http://apliut.revues.org/5155>

[4] Fabre, M. (2006). Chapitre 1. Qu'est-ce que problématiser ? L'apport de John Dewey. In M. F. e. E. Vellas (Ed.), *Situations de formation et problématisation* (pp. 15-30) : De Boeck Supérieur, p. 19.

[5] Fabre, M. (1999). *Situations-problèmes et savoir scolaire*. Presses Universitaires de France, p. 17.

Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves session 2026

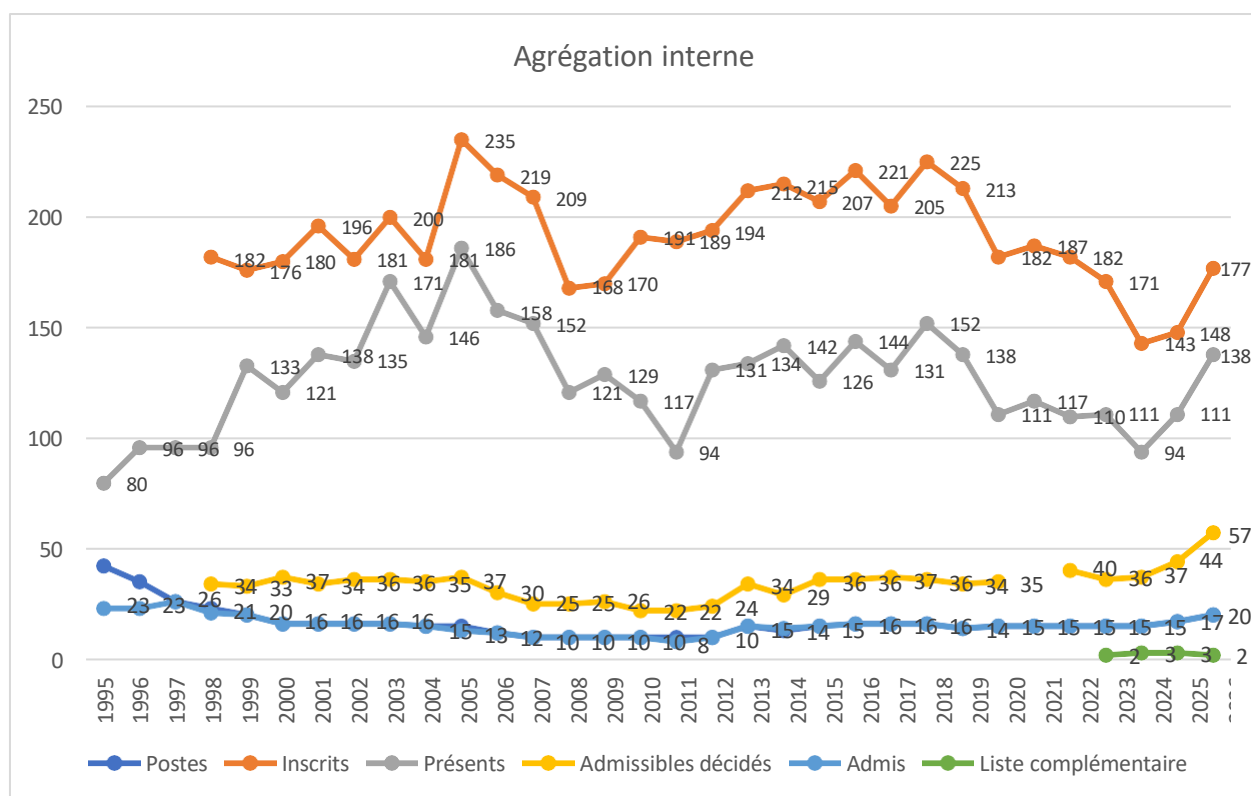


Figure 1 De haut en bas, inscrits, présents, admissibles décidés, admis, liste complémentaire (agrégation interne)

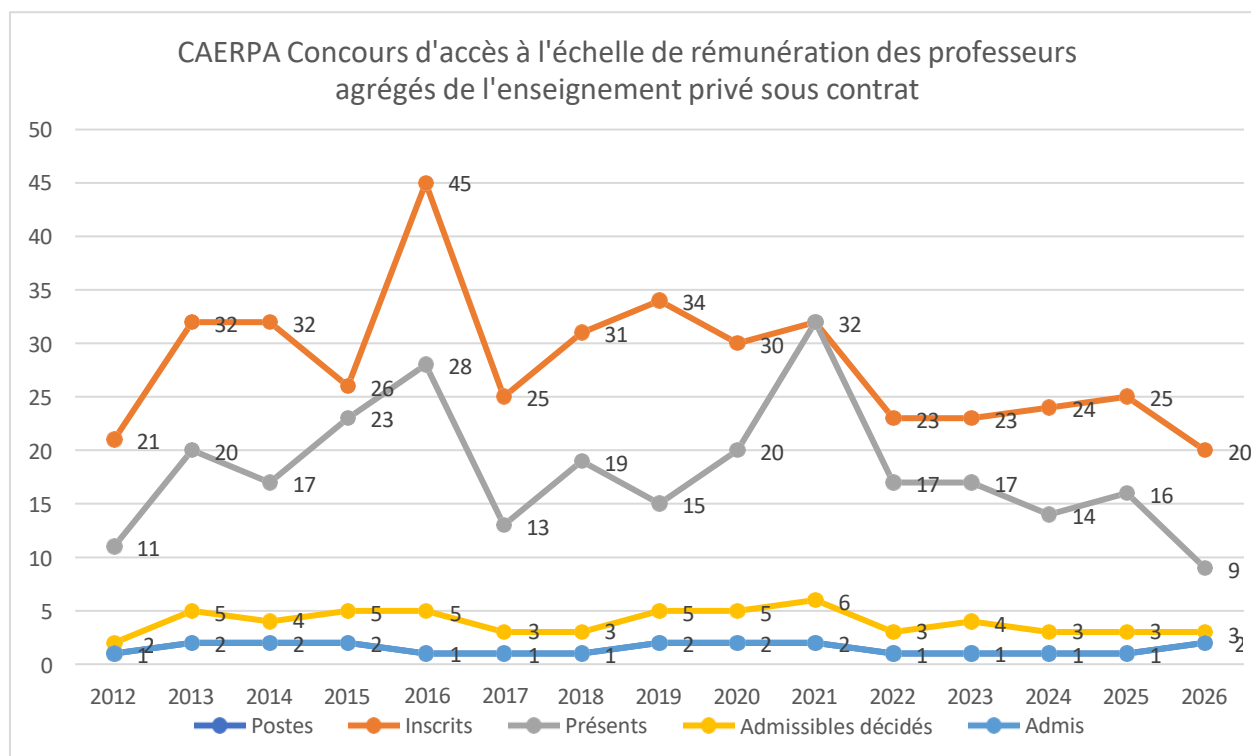


Figure 2 De haut en bas, inscrits, présents, admissibles décidés, admis (CAER PA)

Moyenne d'âge et genre

Concours	Moyenne d'âge	Taux
Agrégation interne	42	89,85 %
Femmes	43	42,64 %
Hommes	41	47,21 %
CAER PA	45	10,15 %
Femmes	45	5,58 %
Hommes	46	4,57 %
Total général	42	100 %

Tableau 1 Moyenne d'âge en fonction du genre et du concours

Épreuves d'admissibilité

Éléments statistiques généraux à propos des épreuves d'admissibilité (coeff. 9)

Pour 197 inscrits au total	Agrégation interne	CAER PA
Postes en liste principale	20	2
Nombre d'inscrits liste complémentaire	2	-
Inscrits	177	20
Présents	138	9
Taux présents / inscrits	77,96%	45%
Nombre d'admissibles	57	3
Note la plus haute des admissibles	16,5	14,16
Note la plus basse des admissibles	9,43	9,58
Médiane des admissibles	11,5	12,97
Moyenne des admissibles	11,65	12,24
Moyenne des non éliminés	8,80	8,84
Moyenne des refusés	6,72	7,14
Barre d'admissibilité	84,9	86,25
Moyenne des admis (lauréats liste principale)	12,83	11,88
Note la plus haute des admis (lauréats liste principale)	16,5	14,16
Note la plus basse des admis (lauréats liste principale)	10,4	9,58
Moyenne des inscrits en liste complémentaire	10,46	-

Tableau 2 Éléments généraux sur 197 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 PA
Résultats /20	Candidats notés : 146 + 1 copie blanche	
Note la plus haute (de l'ensemble des candidats notés)	18,5	13,5
Note la plus basse (de l'ensemble des candidats notés)	0,01	4,8
Quartile supérieur (1/4 des meilleures copies)	12	
Quartile inférieur (1/4 des moins bonnes copies)	5,5	
Moyenne des présents	8,86	8,51
Note la plus haute des admissibles	18,5	13,5
Note la plus basse des admissibles	4	10,25
Médiane des admissibles	12,25	11
Moyenne des admissibles	12,23	11,58
Moyenne des refusés	6,55	6,97
Moyenne des non éliminés	8,95	8,51
Moyenne des admis (après l'oral)	14,04	11,88
Minimum des admis	5,5	10,25
Maximum des admis	18,5	13,5
Moyenne des inscrits en liste complémentaire	10,13	-

Tableau 3 Épreuve 1 de culture musicale et artistique

Épreuve d'arrangement (coeff. 3)

	Agrégation interne	CAER PA
Résultats /20	Candidats notés : 147	
Note la plus haute (de l'ensemble des candidats notés)	17	15
Note la plus basse (de l'ensemble des candidats notés)	0,25	3
Quartile supérieur	12	
Quartile inférieur	6	
Moyenne des présents	8,55	8,84
Note la plus haute des admissibles	17	15
Note la plus basse des admissibles	6	6,5
Médiane des admissibles	12	14
Moyenne des admissibles	11,55	11,83
Moyenne des refusés	6,59	7,33
Moyenne des non éliminés	8,69	8,83
Moyenne des admis (après l'oral)	12,36	10,75
Minimum des admis	6	6,5
Maximum des admis	17	15
Moyenne des inscrits en liste complémentaire	11,5	-

Tableau 4 Épreuve 2 d'arrangement

Épreuve de commentaire (coeff. 3)

	Agrégation interne	CAER PA
Résultats /20	Candidats notés : 147	
Note la plus haute (de l'ensemble des candidats notés)	17,75	14
Note la plus basse (de l'ensemble des candidats notés)	1	2
Quartile supérieur	11,20	
Quartile inférieur	6,5	
Moyenne des présents	8,63	9,20
Note la plus haute des admissibles	17,75	14
Note la plus basse des admissibles	7,30	12
Médiane des admissibles	11	13,93
Moyenne des admissibles	11,19	13,31
Moyenne des refusés	7	7,13
Moyenne des non éliminés	8,77	8,83
Moyenne des admis	12,10	13
Minimum des admis	7,70	12
Maximum des admis	17,75	14
Moyenne des inscrits en liste complémentaire	9,75	-

Tableau 5 Épreuve 3 de commentaire

Épreuves d'admission

Épreuves d'admission (coeff. 10)

Éléments généraux sur 60 admissibles au total	Agrégation interne	CAER PA
Nombre d'admissibles	57	3
Nombre de présents	56	3
Moyenne des admis liste principale	13,11	13,13
Médiane des admis liste principale	13,5	13,12
Minimum liste principale	7,75	12,75
Maximum liste principale	17,75	13,5
Moyenne des inscrits liste complémentaire	12,25	-
Moyenne des refusés	6,99	9,75
Moyenne des non éliminés	9,36	12

Tableau 6 Éléments généraux des épreuves d'admission

Épreuve de leçon (coeff. 5)

	Agrégation interne	CAER PA
Résultats /20	Candidats notés : 56	Candidats notés : 3
Note la plus basse des candidats notés (56 et 3)	1	12
Moyenne des candidats notés (56 et 3)	7,62	13,83
Moyenne des admis liste principale (20 et 3)	11,9	14,75
Médiane des admis liste principale (20 et 3)	12,25	14,75
Minimum admis en liste principale (20 et 3)	5	13
Maximum liste principale (20 et 3)	17,5	16,5
Moyenne des inscrits liste complémentaire (2)	8,25	-
Moyenne des refusés	5,06	12
Moyenne des non éliminés	7,62	13,83

*Tableau 7 Épreuve de leçon***Épreuve de direction de chœur (coeff.5)**

	Agrégation interne	CAER PA
Résultats /20	Candidats notés : 56	Candidats notés : 3
Note la plus basse des candidats notés (56 et 3)	1	7,5
Moyenne des candidats notés (56 et 3)	10,95	10,17
Moyenne des admis liste principale (20 et 3)	14,32	11,5
Médiane des admis liste principale (20 et 3)	15,25	11,50
Minimum admis en liste principale (20 et 3)	2,5	9
Maximum liste principale (20 et 3)	20	14
Moyenne des inscrits liste complémentaire (2)	16,25	-
Moyenne des refusés	8,91	7,5
Moyenne des non éliminés	11,11	10,17

Tableau 8 Épreuve de direction de chœur

Éléments statistiques généraux : admissibilité (coeff. 9) et admission (coeff. 10)

Sur 60 admissibles au total	Agrégation interne	CAER PA
Postes en liste principale	20	2
Postes en liste complémentaire	2	-
Moyenne des admissibles	9,28	12
Moyenne des admis liste principale	12,98	12,53
Médiane des admis liste principale	12,63	12,52
Minimum liste principale	11,48	11,64
Maximum liste principale	16,13	13,42
Moyenne des inscrits liste complémentaire	11,4	-
Moyenne des refusés	8,89	11,28
Moyenne des non éliminés	10,44	12,11
Barre d'admission liste principale	11,48	11,64
Barre d'admissibilité liste complémentaire	11,39	-

Tableau 9 Éléments généraux sur 197 inscrits (non éliminés signifie n'ayant pas eu de note éliminatoire contrairement aux refusés)

Bref bilan statistique du concours

	Nombre d'admis	Barre d'admissibilité	Barre d'admission	Inscrits liste complémentaire	Barre d'inscription liste complémentaire
Agrégation interne	20	84,9	11,39	2	11,48
CAER PA	2	86,25	11,64	-	-

Tableau 10 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 2026

Au cours de l'année 2022, Chloé Cailleton, interprète et compositrice, et Guillaume Hazebrouck, pianiste et compositeur, produisent un podcast titré : *Super Jazz Women, quand les musiciennes libres d'hier inspirent celles d'aujourd'hui*.

Parmi plusieurs artistes issues de la scène actuelle du jazz, Julie Saury, batteuse (née en 1972), est invitée à commenter les propos de June Rotenberg, contrebassiste (née en 1926), qui a notamment enregistré avec Mary Lou Williams dans les années 1940 : « *To be treated as equal, you better be very good* », que l'on peut traduire par : « Pour être traitée comme l'égal(e) [des hommes], mieux vaut être de très bon niveau ».

Évoquant son propre parcours, Julie Saury témoigne notamment avoir développé des stratégies comme celles de « gommer tout signe de féminité » et « d'être la plus neutre possible, esthétiquement parlant, pour être prise au sérieux ».

Vous analyserez ces témoignages en prenant appui sur des parcours de compositrices et d'interprètes, sur des langages musicaux issus d'œuvres de différents pays et époques. Votre réflexion pourra notamment s'inscrire dans la thématique « Musique : témoin et acteur de l'histoire », issue du champ de questionnement « Culture musicale et artistique dans l'histoire et la géographie » de l'enseignement de spécialité en cycle terminal.

Rapport de l'épreuve

Introduction

D'emblée, il convient de rappeler, dans la lignée directe des consignes et préconisations des rapports de jury précédents auxquels nous renvoyons, que l'épreuve de Culture Musicale et Artistique est un exercice hybride qui n'est ni une dissertation purement académique, ni un simple exercice pédagogique. Elle repose en effet sur trois piliers fondamentaux : la problématisation (les candidats doivent élaborer une problématique dynamique qui croise le sujet proposé, le programme limitatif du concours et les enjeux de l'enseignement de la musique au lycée), la démonstration argumentée (la copie doit suivre une logique démonstrative claire et son propos doit être étayé par des connaissances solides et illustré par des exemples musicaux précis, si possible notés sur partition), et l'ancrage pédagogique (la réflexion doit impérativement intégrer les problématiques qui structurent l'enseignement au lycée comme les champs de questionnement ou les compétences des programmes). Parmi les imperfections les plus souvent relevées, le présent rapport se doit encore de souligner ce que les rapports précédents n'ont pas manqué de pointer de manière récurrente, c'est-à-dire plusieurs imprécisions qui pénalisent les candidats : l'absence de définition des termes et concepts-clés du sujet, des problématiques sans tension ou simplement plaquées, sans lien avec le sujet. Réciter un cours ou tenter de placer toutes les notions étudiées dans le programme sont des pratiques à bannir. Au contraire, il faut mobiliser des connaissances pertinentes dans le cadre du traitement particulier d'un sujet spécifique, dont le libellé doit être étudié de façon précise. Les candidats se contentent parfois de commenter la citation sans la discuter ou sans proposer de regard critique. Enfin, la dimension pédagogique est trop souvent évacuée en fin de devoir de manière artificielle. Certains candidats proposent des situations trop précises ou, à l'inverse, manquant d'ancrage concret. Parmi les lacunes culturelles, le jury déplore des anachronismes graves, une maîtrise syntaxique et orthographique insuffisante. Les exemples musicaux peuvent souvent tomber dans l'effet « catalogue », sans prise en compte réelle de leur pertinence vis-à-vis du sujet. Nous allons examiner ces différents points dans la suite du rapport.

1. Le sujet de la session 2026

Analyse du jury

La citation est le point de départ d'un sujet. Elle a été choisie pour ses possibilités de discussion, ses opportunités de débat et de questionnement. Le sujet de cette année contenait une citation qui pouvait paraître complexe. Elle a pu déstabiliser les candidats. Le jury déplore que soit souvent faite l'impasse d'une analyse fine qui permet de dégager plusieurs pistes de réflexions. Bien trop souvent, la citation est prise dans son ensemble sans être mise en tension, questionnée ou contextualisée. La question temporelle était par exemple au cœur du sujet présenté et pouvait être clairement interrogée entre variant et invariant. Deux rapports pouvaient être mis en tension : celui entre interprète et créatrice d'une part, et celui entre représentation (au sens d'ensemble de croyances et d'opinions partagées à l'égard d'un autre groupe) et stéréotype de genre d'autre part.

La difficulté de l'épreuve de la session 2026 résidait dans un sujet qui ne pouvait s'aborder uniquement de manière chronologique et comme une question de cours. Malheureusement, de nombreuses copies ont fait ce choix. C'est à partir des connaissances personnelles et acquises lors de la préparation que s'élabore le travail proposé lors de l'épreuve. Le jury n'attend pas nécessairement l'étalage d'une culture exhaustive. Il est préférable de savoir choisir au sein de ses connaissances des exemples qui vont illustrer un argument et de sélectionner les éléments pour étayer une idée de façon pertinente, plutôt que de citer des noms et des œuvres sans les exploiter réellement dans le cours de la réflexion. A l'inverse, choisir un seul exemple ne peut valoir généralité. La CMA reste un travail argumentatif.

L'épreuve exige également un regard réflexif sur les apprentissages au lycée. Les candidats doivent impérativement approfondir cette question. Les copies de cette année ont montré que le cadre, s'il est souvent respecté, donne lieu trop souvent à des propositions manquant de profondeur et d'ancrage dans les pratiques.

L'agrégation interne et le CAER sont bien des concours qui s'adressent aux enseignants possédant un certain nombre d'années d'expérience pédagogique. Cette dernière doit pouvoir transparaître dans les écrits rendant visible une bonne connaissance des attendus des programmes. Force est de constater que le volet pédagogique fait l'objet d'un traitement très variable, voire très inégal, d'une copie à l'autre. Si certaines bonnes copies investissent pleinement cette dimension dans une articulation pertinente avec la réflexion développée à partir des éléments de réponse apportés à la problématique, le jury observe qu'un nombre important de copies tend à marginaliser cet aspect, pourtant explicitement attendu par les textes qui régissent l'épreuve de CMA. Il est nécessaire de porter une véritable attention aux pistes pédagogiques, dès lors qu'elles constituent un attendu incontournable de l'épreuve, qu'elles mobilisent des compétences spécifiques et qu'elles occupent, en outre, une place significative dans l'évaluation globale de la copie. Il est vivement conseillé de réfléchir à la place réservée dans la démonstration à ces aspects pédagogiques : certaines copies les cantonnent à une section souvent liminaire (début de partie), en fin de dernière partie ou de conclusion, quand d'autres distillent de façon plus diffuse, par petites touches régulières, tout au long de l'argumentation, la réflexion et les implications pédagogiques. Cette dernière démarche peut s'avérer plus intéressante, quand elle est maniée avec rigueur.

Pistes de réflexion

Le sujet invitait à s'appuyer sur des parcours de musiciennes et sur des langages et styles musicaux différents. Le propos du sujet faisait dialoguer une personnalité contemporaine (Julie Saury, née en 1972) avec deux figures plus anciennes (June Rotenberg, née en 1926 et Mary Lou Williams, née en 1910). Le dialogue dans le temps était donc inscrit dans le sujet et en constituait une des difficultés d'analyse. Les copies qui se sont confrontées à cet obstacle ont souvent été récompensées. La question de l'égalité

rejoignait aussi celle de la liberté artistique examinée au prisme des stéréotypes de genre. Même si l'entrée sociologique était fortement induite, le sujet incitait à travailler à partir des parcours et des langages musicaux des musiciens et surtout des musiciennes, en examinant la tension entre la liberté artistique et la construction d'une légitimité pour les femmes en tant que musiciennes créatrices. « En prenant appui sur des parcours de compositrices et d'interprètes, sur des langages musicaux issus d'œuvres de différents pays et époques », annonçait le sujet. Les candidats devaient donc explorer une vaste diversité de parcours et de temporalités, allant des compositrices baroques comme Élisabeth Jacquet de La Guerre aux figures actuelles du jazz, du rap et des musiques actuelles tout en analysant les obstacles à leur reconnaissance.

Cette réflexion devait ainsi intégrer les concepts de :

- Neutralité esthétique (ce dernier terme pouvant être pris dans les deux sens du syntagme, c'est-à-dire s'appliquer à l'apparence physique tout comme aux aspects compositionnels et artistiques) ;
- Stratégie de crédibilité ;
- Négation de l'identité (pseudonymes masculins) ;
- Dimension d'intersectionnalité.

En outre, il était possible, pour ancrer le sujet dans une réalité contemporaine tangible, de s'appuyer sur des données chiffrées, par exemple celles concernant la sous-représentation actuelle des femmes dans les institutions françaises, ce que plusieurs copies ont fait. En complément de cette approche, le traitement du sujet exigeait un solide socle musical et musicologique, à même de mettre en regard des œuvres de compositrices avec celles de leurs homologues masculins et, idéalement, en convoquant des exemples précis sur partition. L'analyse devait également montrer comment des talents exceptionnels ont pu être « empêchés » par des contraintes matérielles ou sociales, à l'image d'Elsa Barraine ou de Virginia Woolf qui soulèvent la difficulté de l'indépendance nécessaire à la création. Enfin, il était primordial que la réflexion irrigue une dimension pédagogique concrète, reliant ces enjeux aux programmes du lycée (thématique « Musique : témoin et acteur de l'histoire »). Les candidats étaient ainsi invités à proposer des scénarios d'enseignement (culturels ou pratiques) qui transforment ces questionnements plus larges sur le genre et l'histoire en objets de transmission pour les élèves.

Points de vigilance

Il convient de ne pas tordre les propos des personnes citées dans le sujet pour glisser vers une question de cours qui arrange les candidats. De ce point de vue, une certaine rigueur méthodologique est attendue, car le hors-sujet guette souvent ce genre de pratiques et dévalorise les copies qui tombent dans ce piège.

Il est rappelé que la structure du devoir suivante est de rigueur : introduction / parties argumentatives / conclusion.

C'est un lieu commun des rapports de jury, mais la maîtrise de la langue reste un attendu majeur du concours. Les phrases trop longues ou alambiquées sont à bannir. Par ailleurs, une relecture attentive en fin d'épreuve, ne serait-ce que pour contrôler l'exactitude des noms propres, vérifier qu'aucun mot n'a été oublié, ou examiner la correction des accords, est hautement recommandée.

Écueils récurrents

Le jury incite fortement les candidats à éviter les formulations toutes faites : « Dans l'Antiquité », « De tout temps », etc. Ces formules soulignent un manque de rigueur historique voire géographique dans la mise en contexte des arguments. Les lieux communs sont aussi à éviter, ainsi que les généralisations hâtives qui virent parfois au contresens. Si Hildegarde von Bingen est effectivement une figure musicale incontournable, elle ne doit pas être en permanence essentialisée : sa liberté de penser, sa liberté d'agir ont souvent été évoquées sans prendre en compte qu'elle était une abbesse soumise elle-même à une autorité

ecclésiastique masculine. Les exemples du passé ne peuvent être totalement dévoyés pour démontrer un argument au détriment d'un contexte.

Recommandations

Il convient de travailler la question au programme avec une double attention : connaître les attendus généraux sur le sujet posé et savoir enrichir ses connaissances personnelles par des recherches. Au regard d'un sujet qui visait à ouvrir les répertoires et questionner la place des femmes dans la musique, les copies des candidats ont souvent tourné autour des mêmes références. Ces dernières sont un socle commun mais, au regard de la bibliographie riche sur le sujet et des outils accessibles pour perfectionner ses connaissances et questionnements, la faible diversité des parcours et des langages musicaux exposés est dommageable. Il revient à chacun de faire preuve de ses propres réflexions et de sa culture personnelle, sans quête d'originalité forcée mais avec un regard individuel qui démontre le travail et la capacité de puiser dans une large culture et de mobiliser à bon escient des exemples pertinents.

2. Le plan et son organisation

Constats généraux sur les copies et recommandations

Le cadre général est suivi et les copies sont, à quelques exceptions près, rédigées. Les introductions ne citent parfois pas du tout le sujet. C'est un mauvais point de départ, qui montre que la prise en compte du cadre même de l'épreuve est déficiente. À l'inverse, recopier simplement la citation-sujet n'a pas de sens. L'analyse du sujet et de la citation revient à isoler des mots et concepts sous-jacents et à les faire dialoguer. À partir de ce travail, il est possible d'organiser des relations, des contextes, et de commencer à questionner la citation. Dans le cas présent, les dates constituaient une bonne porte d'entrée pour travailler sur la question de la permanence et/ou l'évolution des représentations, des conditions de pratiques et aussi d'invisibilisation. Cependant, une simple opposition passé/présent n'était pas non plus de mise. Elle ne correspondait pas à la citation, qui laissait entendre que les combats passés sont caducs. L'égalité était une notion qui pouvait être prise en compte dans le traitement de la problématique. Or, ce sujet n'a pas été souvent abordé, ou simplement au regard de chiffres actuels. La notion d'esthétique – la musique a-t-elle un genre ? – pouvait aussi faire partie de la question.

Une problématique pourrait être résumée à une question, qui n'est pas nécessairement fermée (c'est-à-dire à laquelle on répondrait par l'affirmative ou la négative). Mais c'est aussi une manière de construire une question. Les questions sur l'égalité pouvaient être abordées au prisme de l'histoire (en citant des destinées de compositrices en exemple), de la sociologie ou de l'esthétique. Il convient aux candidats de prendre le temps de mettre en tension les termes du sujet. Une bonne copie n'est pas un récit de cours ni un catalogue de connaissances.

Le jury attend de la part des candidats une rigueur dans le maniement des sources, des références et des citations. Il est préférable de ne pas user de citations si les candidats ne les maîtrisent pas littéralement et que ces citations ne sont pas précisément référencées. La citation peut être la source d'une réflexion comme ouvrir vers un argument.

Les relevés d'exemples musicaux n'ont pas été très présents dans les copies. L'orientation du traitement du sujet par les candidats ne s'y prêtait généralement pas souvent. Or, il peut être très intéressant d'appuyer un point analytique en l'assortissant d'un exemple manuscrit ou d'une partition annotée de façon précise. Les exemples musicaux sous forme de références – une exigence de l'épreuve – étaient dans bien des cas hors de propos, hors cadre argumentatif. Le constat général est celui d'un déficit de culture musicale associée aux parcours des musiciennes et compositrices. Dans certains cas, la production musicale de ces dernières a été occultée au profit de leurs conditions de pratique. Pourtant, la tension entre ces conditions

et les pratiques, les œuvres, les traces étaient une porte d'entrée du sujet qu'il aurait fallu davantage exploiter.

Les références artistiques en dehors de la musique sont peu nombreuses. L'épreuve de CMA est pourtant bien une épreuve de culture musicale et artistique. Quand elles sont présentes, les références ne sont pas toujours en lien direct avec la question et sont posées pour faire-valoir, ratant ainsi leur but illustratif. Lors de la préparation au concours, les candidats doivent impérativement intégrer dans leur réflexion le dialogue entre la musique et les autres arts. Dans le cas présent, la littérature pouvait aisément servir d'appui pour compléter et argumenter les propos : les figures de Virginia Woolf ou de George Sand pouvaient ainsi être mobilisées.

La dimension pédagogique : constats et recommandations

La réflexion didactique et pédagogique constitue un attendu systématique et récurrent dans l'ensemble des épreuves du concours de l'agrégation interne, qu'il s'agisse des épreuves écrites ou orales. Elle se décline selon des formats variés, mais invite néanmoins à identifier des invariants récurrents d'une épreuve à l'autre. La maîtrise des cadres référentiels des programmes de lycée (enseignement optionnel et de spécialité, série technologique S2TMD) constitue, à cet égard, un aspect incontournable.

Les contenus en relation avec le lycée sont majoritairement traités en fin de copie. Cela laisse souvent le sentiment que cette partie est traitée rapidement ou comme un appendice. Les candidats qui font l'impasse sur cette partie de l'épreuve sont sanctionnés dans la notation au regard du non-respect des attendus. L'épreuve n'exige pas cette séparation. Les notions et apprentissages peuvent tout à fait s'intégrer dans le discours général. Le plan et l'organisation de l'épreuve ne sont pas figés. Un aller-retour entre réflexion et mise en œuvre peut tout à fait se lire.

Les podcasts, recherches documentaires, dossiers, travaux argumentatifs sont très présents dans les copies, mais les candidats sont invités à dépasser cette première mise en forme pédagogique qui consiste finalement à transposer le travail effectué dans l'épreuve au lycée. La pratique musicale et la création ne sont pas mentionnées dans la grande majorité des copies, bien qu'elles constituent un des axes majeurs des programmes du lycée. Il convient de souligner que cette maîtrise ne saurait se limiter à une récitation ou à une simple connaissance des intitulés (champs de questionnement, perspectives de travail, projets et situations de travail, compétences culturelles, méthodologiques et relatives à la pratique artistique) mais relève d'un véritable exercice d'appropriation permettant d'inscrire les situations pédagogiques dans un cadre cohérent, précis et crédible. Connaître à la lettre les programmes est une chose ; en saisir l'esprit, au regard des spécificités des parcours d'enseignement, en est une autre.

Dans le cadre de la préparation au concours, il paraît indispensable d'acquérir des réflexes d'analyse ainsi qu'une méthodologie rigoureuse permettant de fonder avec pertinence le sens et la cohérence des propositions pédagogiques formulées. Pour l'épreuve de CMA, il convient notamment de penser l'articulation entre les différentes composantes qui structurent la copie : d'une part, un axe investissant le sujet dans une réflexion problématisée ; d'autre part, un axe qui discute le sujet, ou les éléments qui en émergent, dans une perspective pédagogique. Cette réflexion ne peut prendre sens qu'à partir d'un socle d'analyse solide, construit dans le temps initial de l'épreuve.

La crédibilité des situations envisagées est étroitement corrélée à la capacité des candidats à expliciter et à justifier leurs choix pédagogiques en termes de niveau, de progression, de stratégies et d'objectifs de formation. Sans ces éléments structurants, toute proposition risque de paraître plaquée et hors sol. À ce titre, l'expérience acquise de cette démarche réflexive dans le cadre de l'enseignement au collège constitue un levier pertinent, à condition d'être adaptée aux exigences et aux spécificités de l'enseignement en lycée.

3. Conclusion

En guise de conclusion, le jury formule des recommandations pour réussir cette épreuve, proches de celles des années passées :

- **Maîtrise des fondamentaux de l'exercice** : la lecture des rapports des années précédentes est indispensable. Il est conseillé de s'entraîner spécifiquement à la technique de la dissertation (problématisation et plan), et de structurer de façon rigoureuse et complète son propos, depuis l'introduction jusqu'à la conclusion : la structuration formelle est synonyme d'une réelle prise en compte du travail demandé. C'est le sujet précis sorti le jour de l'épreuve qui doit être traité – d'où l'importance de traiter le sujet globalement et sans oublier de prendre en considération le paratexte qui traduit souvent la volonté d'élargir, chronologiquement ou géographiquement ;
- **Connaissance de la question au programme et élargissement de la culture** : au-delà du programme limitatif, les candidats doivent s'appuyer sur un large socle de connaissances artistiques et historiques pour apporter un regard singulier et personnel. Les meilleurs exemples, dans une dissertation, sont ceux qui sont bien connus par l'auteur de la copie, c'est-à-dire ceux qui peuvent être décrits précisément, mis en relation avec le discours argumentatif, investis d'un poids important dans une démonstration. Par ailleurs, il faut privilégier des analyses musicales précises plutôt qu'un grand nombre d'œuvres ou des exemples préétablis qui trahissent un manque de finesse analytique et méthodologique. L'usage des exemples sur partition doit être favorisé pour illustrer des points techniques ;
- **Intégration de la dimension pédagogique** : idéalement, les pistes pédagogiques doivent être enchâssées dans l'argumentaire tout au long de la copie, et les candidats doivent s'appuyer sur une connaissance précise des textes réglementaires et des programmes de lycée. Le jury a trop souvent observé le décalage flagrant entre des activités pédagogiques non structurées, superficielles et l'argumentaire précédent. Les candidats gagneraient à présenter des activités réalisables. Par exemple, si une activité d'écoute est choisie, il faut en préciser le cadre, les objectifs pédagogiques et, éventuellement, donner un exemple musical concret ;
- **Soin apporté à la forme** : une relecture attentive est absolument nécessaire pour assurer la correction de la langue. Le jury a encore cette année valorisé les propos clairs où le lecteur est « pris par la main » par une logique fluide, au sein d'un propos structuré témoignant d'une maîtrise suffisante de la syntaxe, de la grammaire et de l'orthographe.

4. Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation de cette épreuve sont portés à la connaissance des futurs candidats dans le tableau n°11 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 à partir du sujet
	Annonce du plan pour discuter la problématique
	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 des enseignements au lycée
	Perspectives didactiques et pédagogiques développées

Tableau 11 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve de culture musicale et artistique

Épreuve d'arrangement (deuxième 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 2026

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

Votre arrangement est destiné à être interprété par une vingtaine d'élèves de lycée dont certain·e·s possèdent les compétences instrumentales suivantes :

- Clarinette en Si b
- Trombone ténor
- Contrebasse
- Clavier électronique (timbres usuels disponibles : *organ*, *strings*, etc.)
- Batterie

Tous les élèves chantent régulièrement à voix mixtes pour la réalisation de projets musicaux.

Vous rédigerez votre arrangement sur la partition préparée mise à votre disposition. Elle est organisée selon la nomenclature suivante, que vous respecterez scrupuleusement :

- Clarinette en Si b (que vous noterez en hauteurs réelles)
- Trombone ténor
- Voix 1
- Voix 2
- Clavier électronique (préciser le ou les timbres choisis)
- Contrebasse
- Batterie

Pour chaque portée, vous veillerez à bien préciser la clef, l'armure et la mesure.

Vous rédigez 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.

Vous numéroterez seulement la note d'intention que vous placerez à la fin de votre arrangement.

Texte intégral
« Une sorcière comme les autres »
(1975)
Autrice, compositrice : Anne Sylvestre

S'il vous plaît
Soyez comme le duvet
Soyez comme la plume d'oie des oreillers d'autrefois
J'aimerais ne pas être portefaix
S'il vous plaît faites-vous léger
Moi je ne peux plus bouger

Je vous ai porté vivant
Je vous ai porté enfant
Dieu comme vous étiez lourd
Pesant votre poids d'amour
Je vous ai porté encore
À l'heure de votre mort
Je vous ai porté des fleurs
Vous ai morcelé mon cœur
Quand vous jouiez à la guerre, moi je gardais la maison
J'ai usé de mes prières les barreaux de vos prisons
Quand vous mouriez sous les bombes je vous cherchais en hurlant
Me voilà comme une tombe et tout le malheur dedans

Ce n'est que moi
C'est elle ou moi
Celle qui parle ou qui se tait
Celle qui pleure ou qui est gaie
C'est Jeanne d'Arc ou bien Margot
Fille de vague ou de ruisseau
Et c'est mon cœur ou bien le leur
Et c'est la sœur ou l'inconnue
Celle qui n'est jamais venue
Celle qui est venue trop tard
Fille de rêve ou de hasard
Et c'est ma mère ou la vôtre
Une sorcière comme les autres

Il vous faut
Être comme le ruisseau
Comme l'eau claire de l'étang
qui reflète et qui attend
S'il vous plaît, regardez-moi je suis vraie
Je vous prie, ne m'inventez pas
Vous l'avez tant fait déjà

Vous m'avez aimée servante
M'avez voulue ignorante
Forte vous me combattiez
Faible vous me méprisiez
Vous m'avez aimée putain
Et couverte de satin
Vous m'avez faite statue
Et toujours je me suis tue
Quand j'étais vieille et trop laide, vous me jetiez au rebut
Vous me refusiez votre aide quand je ne vous servais plus
Quand j'étais belle et soumise, vous m'adoriez à genoux
Me voilà comme une église toute la honte dessous

Ce n'est que moi
C'est elle ou moi
Celle qui aime ou n'aime pas
Celle qui règne ou qui se bat
C'est Joséphine ou la Dupont
Fille de nacre ou de coton
Et c'est mon cœur ou bien le leur
Celle qui attend sur le port
Celle des monuments aux morts
Celle qui danse et qui en meurt
Fille bitume ou fille fleur
Et c'est ma mère ou la vôtre
Une sorcière comme les autres

S'il vous plaît
Soyez comme je vous ai
Vous ai rêvé depuis longtemps
libre et fort comme le vent
Libre aussi, regardez je suis ainsi
Apprenez-moi n'ayez pas peur
Pour moi je vous sais par cœur

J'étais celle qui attend
Mais je peux marcher devant
J'étais la bûche et le feu
L'incendie aussi je peux
J'étais la déesse mère
Mais je n'étais que poussière
J'étais le sol sous vos pas
Et je ne le savais pas
Mais un jour la terre s'ouvre
Et le volcan n'en peut plus
Le sol se rompt, on découvre des richesses inconnues
La mer à son tour divague de violence inemployée
Me voilà comme une vague vous ne serez pas noyé

Ce n'est que moi
C'est elle ou moi
Et c'est l'ancêtre ou c'est l'enfant
Celle qui cède ou se défend
C'est Gabrielle ou bien Eva
Fille d'amour ou de combat
Et c'est mon cœur ou bien le leur
Celle qui est dans son printemps
Celle que personne n'attend
Et c'est la moche ou c'est la belle
Fille de brume ou de plein ciel
Et c'est ma mère ou la vôtre
Une sorcière comme les autres

S'il vous plaît
S'il vous plaît
Faites-vous léger
Moi je ne peux plus bouger

Une sorcière comme les autres

Tonalité d'origine : Sol # mineur

Anne Sylvestre

$\text{♩} = 70$

S'il vous plaît So-yez com-me le du - vet So-yez com-me la plu-me

d'oie des o-reil-lers d'au-tre - fois J'ai-me-rai ne pas ê-tre por-te -

faix S'il vous plaît fai-tes vous lé ger Moi je ne peux plus bou - ger

Je vous ai port-té vi - vant Je vous ai por-té en - fant Dieu com-me vous ê-tiez

lourds Pe-sant vo-tre poids d'a - mour Je vous ai por-té en - core à l'heure de vo-tre

mort Je vous ai por-té des fleurs vous ai mor-ce - lé mon coeur quand vous jou-iez à la

guerre moi je gar-dais la mai - son J'ai u-sé de mes pri - ères les bar-reaux de vos pri -

sons Quand vous mou-riez sous les bombes je vous cher-chais en hur - lant Me voi-là comme u - ne

tombe et tout le mal - heur de - dans

Rapport de l'épreuve

Introduction

L'épreuve d'arrangement de la session 2026 de l'agrégation interne invitait les candidats à arranger un extrait de la chanson *Une sorcière comme les autres* (1975) d'Anne Sylvestre, dont le texte est un hommage autant qu'une réflexion poétique sur la condition féminine. Des trois sections musicales de la chanson originale, seules les deux premières étaient à traiter, l'extrait s'interrompant juste avant le refrain.

Tout d'abord, quelques excellentes copies ont été remarquées ; elles associaient un projet musical séduisant et cohérent à une réalisation technique soignée. Cependant, le jury constate une proportion non négligeable de copies inachevées ; un certain nombre d'arrangements s'achevaient sur des pages vierges, ou avec quelques rares notations visibles dans les parties vocales. Il est par conséquent nécessaire de rappeler l'importance d'une gestion efficace du temps et d'un réel entraînement dans les conditions de l'épreuve durant l'année du concours afin d'anticiper, notamment, le long travail de copie inévitable dans l'écriture d'un arrangement.

1. Maîtrise du langage harmonique

La réalisation d'un arrangement sollicite de nombreuses compétences, parmi lesquelles la capacité à réaliser correctement une grille harmonique, et à inventer des parties mélodiques à l'intérieur de ce cadre donné, en conduisant les voix correctement. À cet égard, la maîtrise de l'écriture harmonique a souvent posé problème à plusieurs niveaux. D'une part, la réalisation de la grille proposée a pu générer des erreurs, a priori étonnantes à ce niveau de concours, comme l'accord B, utilisé dans la chanson avec une fonction de dominante, souvent réalisé *si ré fa#*, sans le *ré#* indispensable à cet accord. D'autre part, l'écriture de parties mélodiques supplémentaires dans l'harmonie donnée a également pu surprendre de nombreux candidats. À cette fin, il est important de rappeler la nécessité de porter attention à la résolution correcte des notes à mouvement obligé (septièmes, neuvièmes, sensibles...), à la cohérence des altérations accidentelles présentes dans la mélodie (attention aux oublis d'altérations), ainsi qu'à la qualité du contrepoint (soigner la conduite mélodique, éviter autant que possible les quintes et octaves parallèles). Même pour la réalisation d'un simple accompagnement harmonique au piano, le jury attend de la part des candidats un minimum de soin dans la conduite des voix, chacune des parties devant être écrite de façon conjointe d'un accord à l'autre et non sous forme de triades déplacées mécaniquement au-dessus de la note fondamentale.

Ainsi, on évitera le type de réalisation suivante (partition 1), qui propose un accompagnement maladroit intégralement en mouvement parallèle (quintes et octaves entre basse et main droite).

The image shows a musical score for the song 'Une sorcière comme les autres'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Je vous ai por - té vi - vant Je vous ai por - té en - fant'. The piano accompaniment is also in 4/4 time, with a key signature of one sharp. The chords are labeled as Am, B, Em, Am, B, Em. The bass line is written in a way that creates parallel motion with the right hand, which is noted as a stylistic error in the text.

Partition 1

On privilégiera une réalisation comme celle qui suit (partition 2), dans laquelle les parties de la main droite du clavier évoluent autant que possible de façon conjointe, plus élégante et mieux à même de mettre en valeur la mélodie :

Je vous ai por - té vi - vant Je vous ai por - té en - fant

Am B Em Am B Em

Partition 2

L'absence de *fa* dièse à la clé, qui pouvait surprendre dans le contexte d'une œuvre en *mi* mineur et alors même que tous les *fa* du texte étaient haussés de dièses accidentels, visait essentiellement à suggérer l'oscillation entre un langage modal et tonal, manifesté par la présence de *ré* dièse et *ré* bécarré dans la mélodie. Elle pouvait également suggérer une référence à des musiques anciennes ou traditionnelles, en lien avec le sujet du texte et l'esthétique de la chanson originale. Si l'arrangement pouvait donc conserver cette armure dépourvue d'altérations, le choix de placer un dièse à la clé de l'ensemble de l'arrangement était également tout à fait défendable. Les deux solutions ont été bien entendu admises par le jury.

Si les variations ou enrichissements harmoniques du texte proposé peuvent être bienvenus, ils appellent une maîtrise d'autant plus fine de l'oreille intérieure et de la réalisation technique de la part des candidats. Les fausses-relations, les maladroites de conduite des voix ou les oublis d'altérations paraissent d'autant moins pardonnables dans une copie qui a pris le parti de modifier l'harmonie d'origine. En outre, ces enrichissements doivent être pertinents au regard du style choisi, et se déployer de façon cohérente tout au long de l'arrangement. En introduisant des notes ajoutées dans certaines harmonies au début de l'arrangement, on suggère au lecteur que ces enrichissements se poursuivront plus loin : il est, dès lors, dommage d'y renoncer dans les sections qui suivent.

2. Maîtrise de l'écriture instrumentale

Pour mener à bien le travail d'arrangement, une connaissance minimale des possibilités offertes par chaque instrument s'avère indispensable. Il est attendu des candidats qu'ils connaissent les registres adaptés à chaque instrument, leurs possibilités et limites techniques, ainsi que quelques modes de jeu ou formules idiomatiques propres à chacun d'eux. Il est nécessaire de lire régulièrement des partitions en adéquation avec les attendus de l'épreuve afin de se familiariser au mieux avec l'écriture instrumentale, mais également vocale.

Ainsi, une écriture pianistique idiomatique (formules d'arpège, formule alternant main gauche, main droite ou encore accords plaqués, variété de timbres permis par le clavier numérique...) comme le recours à des modes de jeu spécifiques (*pizzicati* de contrebasse, sons vocaux bouche fermée, emploi des sourdines du trombone, maîtrise des possibilités timbriques offertes par les instruments à percussions...) sont globalement valorisés, à condition bien sûr que ces usages soient pertinents et conformes au caractère général de l'arrangement proposé. En revanche, le recours à une écriture trop minimaliste (notes tenues à tous les instruments) et l'absence de précision sur les instruments à percussions utilisés ou encore les

erreurs manifestes d'utilisation des instruments (trombone ou clarinette écrits dans un registre suraigu, contrebasse placée à la mauvaise octave, parties de piano monodiques) sont pénalisants.

L'effectif vocal et instrumental, qui comportait notamment plusieurs instruments monodiques (trombone, clarinette, contrebasse), pouvait encourager l'ajout de parties mélodiques supplémentaires : mouvements en tierces ou sixtes parallèles, contrechants. Ces enrichissements mélodiques, évidemment bienvenus, appellent cependant une vigilance particulière. Les tierces ou sixtes parallèles, d'une part, doivent toujours se déployer dans un cadre harmonique maîtrisé, avec des notes étrangères analysables et pertinentes (notes de passage et broderies notamment). Quant aux contrechants, ils doivent présenter un réel intérêt mélodique, ne pas occasionner d'erreurs d'harmonie ou de contrepoint (quintes ou octaves parallèles, en particulier), et apporter un réel intérêt musical au passage concerné.

L'emploi de contrechants, toutefois, ne doit pas être considéré comme une nécessité absolue, mais doit toujours répondre à une véritable intention musicale. À un contrechant maladroit, on préférera toujours une formule d'accompagnement soignée, de légères doublures des parties vocales ou un soutien harmonique en notes tenues.

Soulignons également le fait que l'ajout de parties mélodiques supplémentaires ne doit jamais être opéré aux dépens de la mélodie d'origine. À travers une utilisation maîtrisée des registres vocaux et instrumentaux, les parties ajoutées doivent soutenir, accompagner ou enrichir la mélodie principale, en aucun cas la dissimuler, la noyer ou la rendre confuse, en se plaçant dans un registre trop proche, ou en utilisant des rythmes susceptibles d'obscurcir l'effet général.

Enfin, la prise en compte du public lycéen pour la réalisation de l'arrangement est indispensable, dans l'emploi de registres vocaux et de clés (une voix en clé de *sol*, une autre en clé de *sol* octaviante ou bien en clé de *fa*) et par un niveau de difficulté vocale et instrumentale adapté. Si les passages techniquement trop difficiles à mettre en place (*divisi* polyphoniques au sein d'une même partie vocale, écriture trop disjointe) sont à éviter, il convient également de proscrire une écriture trop simplifiée, même au prétexte, souvent invoqué par les candidats, que les lycéens présenteraient des profils hétérogènes, ne seraient pas suffisamment aguerris à la lecture sur partition ou feraient preuve d'une technique fragile qu'elle soit vocale ou instrumentale (*cf. infra*). Au même titre que pour le volet instrumental, il est indispensable de connaître au mieux les possibilités vocales du chœur (ambitus, tessiture) et ses limites (par exemple : ne pas rester longtemps dans le registre aigu d'une voix, éviter un écart trop important entre les deux voix, soigner l'équilibre entre voix et instruments en tenant compte des hauteurs...).

3. Aspects graphiques, soin de la mise en page

Si la présentation visuelle, la lisibilité et le soin apporté à la graphie et à la mise en page apparaissent satisfaisants dans la plupart des copies, le jury regrette un grand nombre de petites négligences facilement évitables, qu'une relecture rapide suffirait le plus souvent à rectifier. Autant que possible, il importe donc de veiller à préserver, à la fin de l'épreuve, le temps nécessaire pour une brève relecture d'ensemble visant à vérifier, entre autres, les altérations accidentelles manquantes, les mesures vides dépourvues de silences, les hampes ou ligatures manquantes, les mesures comportant des temps manquants ou superflus (mesures à trois ou cinq temps, à sept ou neuf croches dans une métrique à 4/4).

4. Ambition musicale

Il importe de rappeler que le travail d'arrangement doit être envisagé avec la sensibilité et la technicité d'un véritable musicien, associant un travail créatif à l'indispensable rigueur technique attendue. Si quelques copies ont proposé des arrangements à la fois inventifs et pertinents sur le plan musical, on regrette de nombreuses réalisations trop simples, se limitant pour l'essentiel à distribuer la mélodie entre les deux

parties vocales, avec un accompagnement de piano en accords plaqués et quelques doublures instrumentales (contrebasse, clarinette, trombone).

L'arrangement doit apporter une réelle plus-value musicale par rapport à l'original, en soulignant les contrastes entre les différentes parties du texte proposé, en introduisant des éléments bien identifiés et musicalement pertinents (formule d'accompagnement, rythmique de percussions, éventuelles doublures instrumentales de certains passages mélodiques), instaurant un dialogue entre les voix ainsi que les instruments. En aucun cas, l'arrangement ne doit se limiter à un simple remplissage dû à des réflexes d'écriture et qui n'a pas de sens dans ce contexte musical. Il va de soi que le jury est amené à évaluer une version d'un chant donné, version qui se doit d'être un minimum créative et personnelle.

Le choix d'un parti pris stylistique fort a pu être valorisé, à condition d'être pertinent, justifié dans la note d'intention et réalisé de manière convaincante sur le plan technique. Le recours à un style « prêt à composer », consistant à plaquer artificiellement des formules toutes faites, sans réelle justification ni pertinence pour évoquer un style particulier, est à proscrire. Ainsi, il est dommage qu'un grand nombre de copies aient recours au style bossa nova ou reggae, sans le justifier au regard du texte proposé et avec une maîtrise technique insuffisante pour réellement correspondre aux caractéristiques de ces styles. En outre, un tel choix implique de s'assurer que l'effectif vocal et instrumental proposé se prête bien au style choisi, et de mettre en œuvre tous les moyens musicaux disponibles pour que ce style soit bien reconnaissable. Trop d'arrangements annoncent en effet le choix d'un style fortement caractérisé dans la note d'intention (hip hop, jazz...), sans que rien ou presque dans la réalisation musicale ne permette son identification.

Le jury souligne le fait que les choix stylistiques doivent prendre en compte la signification du texte, en évitant une approche trop superficielle qui se bornerait à s'attacher seulement à quelques mots prélevés au hasard dans le texte, sans prise en compte du sens global.

Enfin, un des talents de l'arrangeur consiste à être en capacité de confier à chaque instrument une partie indispensable à l'édifice polyphonique, utile et pertinente sur le plan musical, afin que chaque élève-interprète se sente valorisé et indispensable à l'ensemble. Or, les copies ont souvent montré des parties à la fonction peu claire et mal identifiée, s'apparentant à du remplissage. Il est important de veiller à donner à chaque instrument et voix un rôle réellement musical, ainsi qu'une intention claire : formule d'accompagnement, soutien harmonique, doublure mélodique, contrechant, soutien rythmique, etc.

5. Note d'intention

Le jury a particulièrement apprécié les notes d'intention concises, clairement structurées, répondant aux principaux points attendus : brève présentation de la chanson ; résumé du sens du texte ; proposition d'inscrire le projet musical au sein d'une séquence pédagogique et d'un champ de questionnement ; exposé argumenté des principaux choix artistiques ou esthétiques opérés dans l'arrangement ; identification des principales difficultés techniques susceptibles de se poser à une classe de lycéens, exposé de quelques pistes de travail. La précision du vocabulaire musical et musicologique utilisé, et plus généralement la clarté de l'expression, la qualité de la syntaxe, ont également été valorisés.

Les notes d'intention trop courtes, trop imprécises et rédigées à la hâte, dépourvues de propositions musicales et pédagogiques concrètes ont en revanche été pénalisées.

6. 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 n°12 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 12 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve d'arrangement

Épreuve de commentaire (troisième 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 2026

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 : 4 minutes 33 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 50 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

- *Sun Girl*, Julia Holter, extrait de l'album *Something in the Room She Moves*, 2024.

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 : 3'12"

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 40 minutes pour terminer votre devoir.

Vous trouverez le texte et sa traduction à la page suivante.

Vous numéroterez précisément les pages de votre devoir.

Texte et traduction

<i>Sun girl</i>	Fille du soleil
<i>Sun girl</i>	Fille du soleil
<i>Sun girl, sun girl</i>	Fille du soleil, fille du soleil
<i>Sun may, some girl</i>	Le soleil peut, une fille
<i>Sun maze, some girl</i>	Labyrinthe solaire, une fille
<i>Outrun, dream day</i>	Dépasser, jour de rêve
<i>Dream day, guess game</i>	Journée de rêve, jeu de devinettes
<i>Guess game</i>	Jeu de devinettes
<i>Someday, some girl implicates me</i>	Un jour, une fille m'implique
<i>She's some sun girl</i>	C'est une fille du soleil
<i>Sun girl take me</i>	Fille du soleil, emmène-moi
<i>Placing sudden daylight on me</i>	En plaçant sur moi la lumière du jour soudaine
<i>Place me, drag me</i>	Place-moi, traîne-moi
<i>Move me, sun girl</i>	Bouge-moi, fille du soleil
<i>Sun girl</i>	Fille du soleil
<i>Sun girl</i>	Fille du soleil
<i>Sun girl, sun girl</i>	Fille du soleil, fille du soleil
<i>Sun may, some girl</i>	Le soleil peut, une fille
<i>Sun may, sun girl</i>	Le soleil peut, fille du soleil
<i>Outrun, dream day</i>	Dépasser, jour de rêve
<i>Dream day, guess game</i>	Journée de rêve, jeu de devinettes
<i>Neuron, take me</i>	Neurone, emmène-moi
<i>Running, take me</i>	En courant, emmène-moi
<i>Sun girl, sun girl</i>	Fille du soleil, fille du soleil
<i>My dreams as I dream in golden yellow (sun girl)</i>	Mes rêves comme je rêve en jaune d'or (fille du soleil)

Rapport de l'épreuve

1. Remarques générales

L'épreuve de commentaire, par la large culture musicale, les compétences d'analyse musicale fines et de réflexion pédagogique qu'elle requiert, reste une des plus exigeantes de l'admissibilité. En outre, cette épreuve nécessite de savoir s'adapter dans l'instant et d'être réactif au moment des diffusions sonores afin de construire une problématique pertinente. Composée de deux exercices distincts, elle révèle une hétérogénéité dans les productions des candidats. Si certaines copies témoignent d'une solide technicité (relevés précis, comparaisons pertinentes), d'autres pâtissent d'un manque d'organisation des idées ou d'un déficit de vocabulaire technique. Le jury a particulièrement valorisé les devoirs alliant rigueur analytique, précision des relevés et pertinence pédagogique, tout en soulignant des lacunes récurrentes non seulement en formation musicale (par exemple, transcription musicale lacunaire), en culture humaniste (par exemple, reconnaître une pièce vocale religieuse de J.S. Bach et indiquer sur le relevé des paroles des premières mesures : « *Come !* » au lieu de « *Komm !* ») mais aussi dans le rapport à l'écrit (synthèse de la pensée, qualité de l'articulation entre les différentes parties, de la syntaxe et de l'orthographe).

La manière de structurer sa pensée passe aussi par la mise en page. Une présentation aérée avec schémas de structures, relevés rythmiques et/ou mélodiques fait partie de la capacité à mettre en forme sa réflexion et à la rendre particulièrement lisible.

2. Première partie : Commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés

2.1. Analyse des productions des candidats

Les copies réussies se distinguent par les différents points qui suivent :

La maîtrise d'une méthodologie de l'écoute

- Un repérage immédiat des paramètres musicaux saillants (éléments mélodiques/rythmiques/harmoniques, forme, effets de texture, éléments potentiels d'un texte chanté) dès la première diffusion, comme le recommande le jury : « la prise de notes dès la première écoute constitue une compétence-clé à cultiver » (Rapport de jury, 2025, p. 36) ;
- Une comparaison structurée des extraits, avec des critères clairs ; par exemple : « L'extrait A, dont la mesure est à deux temps, contraste avec l'extrait B dont la mesure est à trois temps, ce qui suggère une opposition entre une marche et une valse. » (copie x) ;
- Des références stylistiques étayées qui impliquent le moins d'hésitations possible dans la reconnaissance des styles et des genres constitutifs de l'histoire de la musique occidentale ou non occidentale, qu'ils soient de tradition écrite ou orale.

Une problématisation et un plan solides

- Introduction : présentation générale des extraits (formation, tempo, caractère général, contexte esthétique et artistique) et problématique en adéquation avec les œuvres.
- Développement :
 - Analyse de chaque extrait en lien avec la problématique annoncée (ce qui implique un choix d'éléments à analyser : les traits stylistiques mis en valeur doivent répondre à la problématique proposée) ;
 - Mise en perspective des extraits, par exemple : « Contrairement à l'extrait A, où la mélodie est portée par une voix solo, l'extrait B utilise un chœur à 4 voix, ce qui modifie la perception de la texture. » (copie y) ;
 - Conclusion : elle synthétise les points communs et divergents et offre une ouverture **pertinente**.

Des relevés musicaux appropriés :

- Le jury a valorisé les copies incluant des extraits notés sur portée de manière satisfaisante. Un thème, un motif rythmique caractéristique, une cadence étaient les bienvenus ;
- D'une manière générale, les relevés doivent être au service de la réflexion et illustrer le propos.

2.2. Analyse des extraits

L'étude comparée de ces trois extraits met en lumière différentes manières de construire le discours musical à travers le rythme, le timbre et l'organisation des masses sonores. Malgré leurs contextes culturels et historiques très éloignés, tous trois reposent sur un jeu d'oppositions entre stabilité et mouvement, entre écritures verticale et horizontale, ou encore entre densité et clarté du tissu sonore.

Extrait 1

L'extrait 1, *Renoncement – Kunto ko* (langue bambara), inspiré de traditions africaines, plus précisément maliennes, s'ouvre sur l'introduction s'ouvre sur l'introduction jouée au cajon qui instaure immédiatement une pulsation régulière constituant le socle de toute la pièce. Cette base rythmique est rapidement enrichie par l'entrée du balafon, lequel expose une mélodie cyclique construite à partir de quatre sons : la, si, ré et mi. Bien que ces seules notes soient initialement entendues, l'ensemble s'inscrit dans un cadre pentatonique (le fa dièse est introduit ultérieurement). Sur le plan structurel, le balafon et les percussions maintiennent un ostinato qui ne varie que dans ses développements rythmiques et qui produit un effet presque hypnotique.

Le discours vocal repose sur un dialogue entre une voix d'homme et une voix de femme. Les deux chanteurs utilisent le mécanisme lourd, dit voix de poitrine, au timbre éraillé, typique, entre autres, de nombreuses traditions vocales africaines. L'intérêt musical naît du contraste entre la stabilité de l'ostinato instrumental et le dialogue vocal très expressif et contrasté.

La présente transcription (partition 1) ne comporte pas de barres de mesure, afin de respecter au mieux l'organisation temporelle propre à cette musique, dont les principes rythmiques et les phrasés ne se laissent pas toujours réduire au cadre métrique occidental et ce, malgré les apparences d'un ostinato organisé en 4 + 2 temps (métrique irrégulière).

Un choix de hauteurs a néanmoins dû être effectué pour permettre la notation écrite.

Par ailleurs, les inflexions, micro-variations et ornements d'exécution ne peuvent être restitués ici dans leur intégralité.

La transcription proposée ci-dessous ne constitue pas un relevé exhaustif de l'extrait ; elle permet toutefois de donner une idée des contours mélodiques et rythmiques de chacune des 4 lignes de la polyphonie en présence. Elle doit ainsi être comprise comme un repère descriptif, plutôt que comme une représentation strictement mesurée du déroulement sonore.

The image shows a musical score for three parts: Voix (Woman and Man), Balafon, and Cajon. The score is written in a non-metric notation style, focusing on pitch and rhythm rather than strict time signatures. The Voix part is divided into two staves, one for the woman (Voix de femme) and one for the man (Voix d'homme). The Balafon part is written on a single staff. The Cajon part is written on a single staff. The score is labeled 'Partition 3 Exemple de prise de notes extrait 1'.

Partition 3 Exemple de prise de notes extrait 1

Extrait 2

L'extrait 2, *Komm, Jesu, komm*, motet funèbre de J.S. Bach, présente une esthétique radicalement différente. Écrite en sol mineur (mais perçue en fa dièse mineur du fait de l'utilisation d'instruments d'époque jouant au diapason à 415 Hz), l'œuvre mobilise un double chœur mixte (qui n'est pas forcément audible), soutenu par une basse continue et doublé en *colla parte*. Dès l'ouverture, les trois occurrences du mot « *Komm* » sont déclamées sous forme de blocs d'accords massifs. L'écriture est fortement verticale et donne une impression de monumentalité architecturale. Cette verticalité est soutenue par une basse ascendante. La tension harmonique est accentuée à la fois par l'emploi des accords diminués et par les silences qui interrompent chaque intervention du mot « *Komm* ». Le lien entre texte et musique apparaît particulièrement fort sur le nom de « *Jesu* » : la ligne mélodique se resserre autour de mouvements chromatiques et de demi-tons expressifs qui traduisent la souffrance et la supplication. Par la suite, l'écriture se fait plus souple grâce à un jeu de tuilages entre les voix. Une section contrastante introduit ensuite un rythme plus heurté et des nuances plus marquées. Le dialogue se développe alors selon un procédé d'imitation. Progressivement, les différentes voix tendent à fusionner au sein d'un tissu contrapuntique unifié, tandis qu'une cellule rythmique récurrente assure la cohérence de l'ensemble.

Si la tonalité est facilement repérable (fa dièse mineur) dans le respect du diapason d'époque (un demi-ton en dessous du ton original de sol mineur), la détermination d'une mesure stable s'est révélée particulièrement délicate dans les passages comportant des points d'orgue et des suspensions temporelles, où la durée des sons dépend avant tout de l'interprétation. Les passages plus caractérisés rythmiquement permettent d'y remédier. La mesure ici choisie est 3/4 (3/2 sur la partition originale) (partition 2).

The image displays a musical score for the motet 'Komm, Jesu, komm' by J.S. Bach. It consists of two systems of staves. The first system shows the Soprano and Bass parts. The Soprano part has lyrics: 'Komm, komm, komm, komm, Je - su, komm'. The Bass part has figured bass notation: 5, 6 4, 6 3, 6 6, 5. The second system shows the Soprano and Bass parts with figured bass notation: 6, 6, 5. The time signature is 3/4.

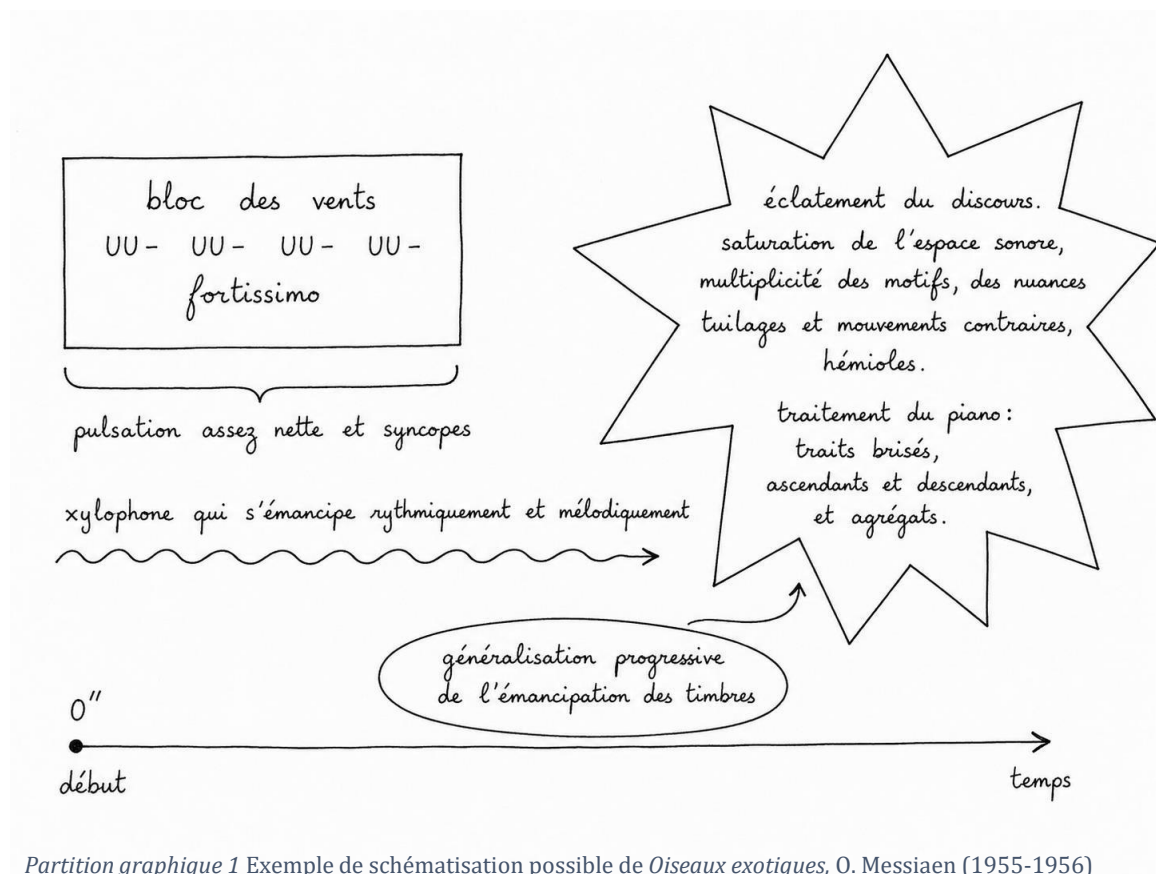
Partition 4 Exemple de relevé possible de *Komm, Jesu, komm*, J.S. Bach (ca. 1723–1730)

Extrait 3

Dans l'extrait 3, *Oiseaux exotiques* d'O. Messiaen, le traitement du matériau sonore change encore d'échelle. L'œuvre associe un piano soliste à un petit orchestre dont la nomenclature exclut les cordes frottées au profit des vents et des percussions. Cette instrumentation originale contribue à la singularité de la palette sonore. La rythmique complexe est une des caractéristiques d'O. Messiaen. L'organisation formelle s'appuie sur une succession de blocs sonores contrastés qui structurent le discours. L'extrait débute par un puissant bloc de cuivres traité en homorythmie. Les accords, joués *fortissimo*, créent un espace sonore dense et massif. Cette masse orchestrale contraste immédiatement avec les timbres plus incisifs du xylophone et de la caisse claire. L'œuvre repose ainsi sur une constante opposition de textures, de registres et de couleurs

instrumentales. Le piano joue un rôle essentiel dans cet équilibre : loin d'être conçu comme un véritable soliste concertant, il assure une fonction de liaison entre les différentes familles instrumentales. Malgré une grande complexité polyrythmique et une densité sonore parfois difficile à appréhender, l'écoute demeure guidée par les retours réguliers des cuivres. Ces interventions récurrentes constituent de véritables points de repère auditifs qui structurent la perception de l'œuvre.

Un relevé fidèle serait une gageure pour l'extrait 3. La schématisation, dans le style des partitions graphiques (partition graphique 1) est à privilégier.



Ces trois extraits permettent ainsi d'interroger plusieurs problématiques transversales. Tous reposent sur un travail de contraste entre différentes masses sonores et sur une organisation particulière de l'espace musical. L'extrait 1 oppose l'immuabilité de l'accompagnement à la mobilité du chant ; l'extrait 2 confronte écriture verticale et déploiement contrapuntique, tandis que l'extrait 3 joue sur l'alternance de blocs sonores et sur la diversité des timbres orchestraux. Chacun développe également une forme de dialogue : entre les chanteurs dans l'œuvre malienne, entre les voix du chœur chez J.S. Bach, ou entre les différentes familles instrumentales chez O. Messiaen. Enfin, le choix des timbres constitue, dans les trois cas, un élément fondamental de la construction du discours musical et participe pleinement à l'identité esthétique de chaque œuvre.

2.3. Points à améliorer

Rigueur des relevés

- Les relevés sont souvent imprécis, incomplets ou difficilement exploitables : par exemple, l'absence de plan harmonique pour l'extrait de J.S. Bach, les difficultés d'identification des timbres et des échelles mélodiques dans la pièce du Mali. Le jury ne peut qu'encourager les candidats à s'entraîner

à relever rapidement et précisément les éléments clés d'une écoute (mélodie, rythme, harmonie, instrumentation ...) et à les relier à l'analyse.

Précision du vocabulaire musical et stylistique

- Des termes sont souvent employés de façon imprécise ; par exemple, tonalité/modalité, écriture horizontale/verticale, unisson/homorythmie, cluster/agrégat. Les candidats doivent maîtriser le vocabulaire technique comme hétérophonie, homorythmie, polyrythmie, *colla parte* et éviter les approximations ;
- Attention au glissement sémantique entre des termes techniques qui ont certes des points communs mais qui ne sont pas pour autant assimilables l'un à l'autre. Par exemple, « alternance » ne signifie pas nécessairement « dialogue » et ne renvoie pas non plus nécessairement à un « jeu de question-réponse ». L'accumulation est un procédé de superposition, mais ne s'y réduit pas pour autant. Le terme « classique », à ce niveau de concours, ne peut être utilisé que dans son acception stylistique (propre au XVIII^e siècle) et non comme un terme générique. Une bonne maîtrise du vocabulaire et la capacité à nuancer le propos est le reflet d'un haut niveau de connaissances.

Une réflexion problématisée

- Certaines copies manquent de tension dialectique ou proposent des problématiques trop générales. Formuler une problématique précise dès l'introduction, structurant l'ensemble du propos, est indispensable ;
- La présence d'une problématique pertinente par rapport au corpus proposé est l'indice d'un esprit critique qui permet, en fonction d'une analyse musicale et stylistique précise, de faire le choix d'une approche dans laquelle la connaissance, la sensibilité et les qualités techniques d'un candidat s'expriment.

Un plan structurellement pertinent

- Les plans sont souvent descriptifs, fondés sur une juxtaposition de paramètres sonores, sans articulation analytique (par exemple leur positionnement dans le temps et dans l'espace). Il est pourtant nécessaire de dépasser la simple description auditive et veiller à une progression logique dans le développement.

2.4. Un exemple possible : pistes de travail et de plan à partir d'un exemple de problématique

On pouvait percevoir dans les trois pièces du corpus proposé, de styles, de formations et d'époques différentes, l'expression, entre autres, d'une démarche commune : celle de la dualité au service de l'unité structurelle, ou encore celle de l'opposition au service de la complémentarité.

La présentation générale des extraits (avant le développement du commentaire comparé où sont exposés en détail et mis en perspective, selon un plan cohérent, les éléments techniques et stylistiques des 3 extraits du corpus) pouvait alors tendre vers la mise en valeur de ce principe de dualité ou d'opposition au service de l'unité temporelle et expressive.

Proposition de présentation générale des extraits en lien avec le fil conducteur annoncé :

Le 1^{er} extrait est un chant en langue africaine (en l'absence d'identification, le candidat ne pouvait deviner qu'il entendait l'une des nombreuses langues parlées au Mali), a priori de tradition orale, accompagné par un cajon et un balafon. Il est construit sur l'échange entre une voix de femme et une voix d'homme, dans un tempo assez allant et sur un mode pentatonique, d'une mélodie dont les inflexions libres relèvent tout autant de l'invocation que de la confidence.

Au-delà du simple procédé d'alternance, les voix développent une forme de complémentarité qui donne sa cohérence temporelle à la pièce.

Le 2^e extrait relève d'une toute autre stylistique mais se déploie lui aussi selon une forme de dualité : celle de l'écriture. En effet, la cantate pour chœur mixte avec basse continue, Komm, Jesu, Komm de Jean-Sébastien Bach est un exemple magistral de l'écriture baroque menée à son plus haut point de maîtrise : la complémentarité qui s'exerce entre l'écriture verticale et homophonique qui ouvre la première partie et l'écriture contrapuntique de la seconde dépasse le seul exercice de style pour conférer à la pièce une grande force expressive. Ici, la dualité de l'écriture est au service non seulement de la clarté de la structure temporelle, mais aussi de la force d'expression du sentiment religieux.

Le 3^e extrait, quant à lui, nous renvoie à une écriture caractéristique de celle du milieu du XX^e siècle : écrite pour piano et petit orchestre où les cordes frottées sont exclues au profit des instruments à vent (bois et cuivres) et des instruments à percussion, la pièce est marquée par une écriture rythmique complexe telle que Olivier Messiaen a pu la développer. Pourtant, au-delà de cette intrication, se dégage une structure par blocs sonores dans laquelle se distingue l'évènement dense de l'évènement rare. La temporalité de la pièce se définit alors à travers la rupture où les rythmiques enchevêtrées des mixtures épaisses issues de l'orchestration deviennent les complices des sonorités fines et des rythmes acérés de couleurs isolées.

Ainsi, l'ensemble de ce corpus suggère la problématique suivante : la perception de l'unité temporelle en musique peut-elle naître de la dualité ?

Après cette présentation générale qui contextualise chaque extrait par l'identification de quelques caractéristiques (en lien avec la problématique pressentie), le commentaire se dirige vers des éléments de particularité, des précisions qui, selon chaque extrait, relèvent de traits stylistiques différents. Chacun des trois extraits présente une modalité singulière de l'opposition tout en maintenant la cohérence d'un tout, du point de vue de la structure temporelle comme de celui de l'expressivité.

On pouvait alors faire le choix d'un plan mettant en valeur ces différentes modalités, illustrées par des exemples musicaux (relevés mélodiques, rythmiques, harmoniques), des schémas de structure, des références personnelles à la musique et aux autres arts.

Proposition de plan en lien avec la problématique proposée :

- L'interaction comme ciment d'une expression libre : un chant malien sous le signe de la complémentarité
- La dualité comme composante de l'unité : la quintessence de la musique baroque
- De la confrontation des blocs sonores à leur complicité : une nouvelle forme de dualité au profit d'une temporalité musicale renouvelée par O. Messiaen.

3. Seconde partie : Commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié

Les copies les plus abouties ont su exploiter les spécificités de *Sun Girl* (texte, harmonie, timbres, structure) en proposant des objectifs pédagogiques clairs, ancrés dans les programmes de lycée et en lien avec l'analyse stylistique réalisée.

3.1. Analyse des productions des candidats

Les copies réussies se distinguent par les différents points qui suivent.

Une analyse approfondie du rapport texte/musique

Voici des éléments que le jury attendait :

- Le texte de *Sun Girl* mobilise des champs lexicaux (lumière, mouvement, jeu) et des procédés d'écriture (anaphore, répétition, litanie, incantation) qui structurent la perception temporelle de l'auditeur ;
 - Exemple : L'anaphore « Bouge-moi », « Emmène-moi », « Place-moi » crée une dimension hypnotique, renforcée par la répétition des motifs musicaux ;
 - Les mots du champ lexical de la lumière, « soleil », « lumière du jour », « jaune d'or », sont associés à des notes tenues et des timbres clairs (flûte piccolo, registre aigu des synthétiseurs), tandis que les mots évoquant le mouvement, « dépasser », « bouge-moi », « en courant », correspondent à des rythmes plus dynamiques (boîte à rythmes, basse *fretless*).
- Sur le plan stylistique, la chanson se situe dans un entre-deux hybride entre musique pop et musique savante électroacoustique. Elle combine écriture composée et éléments improvisés, tout en s'éloignant de l'univers pop traditionnel par le choix des timbres : flûtes, flûte piccolo, synthétiseurs, boîte à rythmes et basse *fretless* remplacent la section rythmique conventionnelle guitare/basse/batterie. Cette instrumentation met en valeur des textures sonores inspirées de la musique électroacoustique, avec des timbres transformés et des sons électroniques ;
- Les traitements sonores (*delay*, réverbération, chorus, *phaser*) participent à une esthétique immersive et à la construction d'un espace sonore stratifié. Les registres extrêmes (piccolo et basse *fretless*) sont particulièrement mis en avant, de même que des modes de jeu comme l'*overblowing*, qui enrichissent la palette timbrique et renforcent la dimension exploratoire ;
- Sur le plan harmonique, l'œuvre repose sur une progression minimale fondée sur deux accords (CM7/FM7), évoquant une harmonie non directionnelle proche de celle des *Gymnopédies* d'Erik Satie. Cette stabilité harmonique favorise une perception contemplative et suspendue du temps musical ;
- La temporalité est caractérisée par un tempo lent, une juxtaposition/superposition du temps strié et du temps lisse, ainsi que par des patterns rythmiques répétitifs, renforçant l'effet hypnotique.

Les problématiques esthétiques et analytiques soulevées par cette œuvre concernent le dépassement des frontières entre musique populaire et musique savante, la question du jeu, du mouvement et de la spatialisation sonore, l'immersion auditive à travers l'enchevêtrement de textures, d'ambiances, de collages et de contrastes, l'ambiguïté du rapport texte/musique, la tension entre simplicité et complexité, la posture d'écoute induite par la répétition et la lenteur, et enfin une esthétique minimaliste, tant sur le plan harmonique que formel.

Une dimension pédagogique intégrée

D'un point de vue pédagogique, cette œuvre pouvait être contextualisée dans l'histoire des musiques actuelles et expérimentales, en lien avec des figures telles que Brian Eno, The Velvet Underground, Laurie Anderson, Kate Bush, David Bowie ou Björk, ainsi qu'avec les croisements entre musique, mode, arts visuels et avant-garde. Elle offrait également un terrain fertile pour la création d'une séquence d'immersion sonore (collages, textures, paysages sonores) et pour des approches interdisciplinaires, favorisant le croisement des arts et des pratiques.

Des objectifs d'apprentissage clairement identifiés

Plusieurs copies ont identifié des objectifs tels que :

- Développer l'écoute active en faisant repérer aux élèves les échelles pentatoniques ;
- Travailler la reconnaissance des timbres ;
- Étudier l'hybridation des styles (pop/savant/électroacoustique) ;

- Travailler la perception du temps musical (tempo lent, répétition, textures) ;
- Explorer la spatialisation sonore et les traitements électroacoustiques.

Exemples de situations pédagogiques concrètes

L'écoute et l'analyse de *Sun Girl* peuvent donner lieu à :

- Des situations d'écoute comparée pour :
 - Mettre en valeur l'absence de tension harmonique, par exemple une pièce d'Erik Satie (une gymnopédie ou un extrait de *Parade*) et l'accompagnement harmonique de *Sun Girl* ;
 - Analyser le rôle du timbre dans le rapport texte/musique, avec par exemple les *Cantigas* de Maurice Ohana (notamment la n°4, « Cantiga del Azahar » avec ses effets de lumière sur certaines phrases) ;
 - Évoquer d'autres techniques d'écriture hybride par le croisement des styles, par exemple : musique pop et musique savante, musique modale médiévale et musique savante romantique.
- Des situations d'invention :
 - Organiser un atelier d'improvisation à partir d'une gamme pentatonique en détaillant les différentes étapes de travail. Par exemple, s'approprier la notion de mode et de gamme (chanter, jouer une gamme pentatonique selon différents ordres), écouter une pièce où le mode est utilisé dans la mélodie et l'harmonie (harmonisation des thèmes populaires hongrois de Béla Bartók, par exemple), improviser collectivement à partir d'un mode choisi ;
 - Proposer aux élèves, dans le cadre d'un travail interdisciplinaire, de créer une œuvre visuelle inspirée par l'univers sonore de *Sun Girl* en présentant les différentes étapes de travail.

3.2. Une problématisation solide

Le jury attend une démarche rigoureuse et structurée, dans laquelle la problématique émerge de l'analyse et guide l'ensemble du propos.

Dès l'introduction, après la présentation générale de la pièce, la problématique doit être formulée de manière précise et en corrélation avec l'œuvre. Elle doit s'appuyer sur les spécificités de l'extrait, annoncer une question centrale qui mobilise à la fois l'analyse et la pédagogie. Le plan doit être logique, équilibré et répondant directement à la problématique. La conclusion doit synthétiser les réponses apportées à la problématique et résumer le cheminement de la réflexion. Elle rappellera brièvement les points clés de l'analyse et répondra explicitement à la problématique en évitant les déductions trop vagues. Il est impératif de ne pas mêler les considérations pédagogiques à l'analyse : les perspectives pédagogiques ne doivent apparaître qu'à l'issue du commentaire. Il est aussi rappelé que la dimension pédagogique doit s'appuyer sur l'analyse musicale et ne saurait donc s'y substituer.

Il est attendu dans le commentaire pédagogique de faire des choix, en tant que musicien et pédagogue, plutôt que de proposer une multitude de pistes non approfondies qui rendent le discours superficiel et peu crédible.

Points de vigilance

- Éviter les plans descriptifs : le développement ne doit pas se limiter à une énumération de paramètres sonores sans articulation analytique ;
- Lier analyse et pédagogie : les propositions pédagogiques doivent découler directement de l'analyse musicale ;
- Utiliser des termes techniques, être précis sur le vocabulaire et éviter les approximations ;

- Penser à la faisabilité des activités : les propositions doivent être adaptées au niveau des élèves, mais elles doivent aussi prendre en compte les contraintes matérielles et temporelles inhérentes au contexte scolaire.

4. Conseils aux futurs candidats

Pour la 1^{re} partie (commentaire comparé) :

- Préparer un pré-inventaire d'éléments musicaux, textuels et structurels, commun aux différents extraits pour gagner en efficacité ;
- Maîtriser les formes, les genres musicaux, les styles (manières d'écrire) rattachés aux époques et aux compositeurs, ainsi que le vocabulaire *ad hoc* ;
- S'entraîner au relevé de thèmes (mélodies, harmonies, dynamiques, instrumentation), de motifs rythmiques, à la schématisation de structures ;
- Ne pas chercher à tout identifier ; se concentrer plutôt sur ce qui est exploitable et pertinent par rapport à la problématique choisie ;
- Affirmer sa posture de musicien : les relevés, placés en annexe, doivent être précis et clairement numérotés avec renvoi dans le texte ; ils doivent servir l'analyse musicale stylistique et l'expression de la sensibilité ;
- Savoir tirer parti des relevés ; privilégier des relevés peu nombreux mais justes, plutôt que nombreux et fantaisistes.

Pour la 2^e partie (commentaire pédagogique) :

- Proposer une analyse musicologique solide :
 - Contextualiser l'extrait (époque, genre, style, esthétique, compositeur) ;
 - Repérer les procédés compositionnels, les traits caractéristiques d'écriture.
- Établir un lien clair entre l'analyse musicologique et la démarche pédagogique :
 - Identifier 2 ou 3 objectifs et les compétences en lien à développer ;
 - Donner l'architecture générale d'un scénario pédagogique (étapes de travail, objectifs, supports de travail, modalités d'évaluation) dans le cadre d'une démarche de pédagogie de projet maîtrisée ;
 - Proposer des activités variées et réalistes, en lien avec les objectifs annoncés.
- Soigner la problématisation et le plan.

5. Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation de cette épreuve sont portés à la connaissance des futurs candidats dans le tableau 13 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 musicales, 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 13 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve de commentaire

6. Conclusion

L'épreuve de commentaire, par ses deux exercices, permet de développer des compétences telles que l'analyse musicale et stylistique fine, la structuration d'une réflexion pédagogique en lien avec des objectifs d'enseignement en lycée clairement identifiés. Ces qualités, combinées à une méthodologie rigoureuse, préparent les candidats aux épreuves orales (en particulier à la leçon), pour lesquelles ils devront mobiliser leur expertise et transmettre leur savoir avec clarté et pertinence.

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>

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

Introduction

En raison de son format (temps de préparation de 6 heures, temps d'exposé et d'entretien de 50 minutes, coefficient affecté de 5), de la diversité et de la multiplicité des champs référentiels, ainsi que des compétences et connaissances musicologiques, scientifiques, esthétiques, didactiques et pédagogiques qu'elle convoque et en raison même du caractère emblématique qu'elle revêt au sein du concours de l'agrégation, la leçon s'avère être une épreuve particulièrement exigeante, sans doute abordée avec appréhension par un nombre significatif de candidats.

L'exigence énoncée dans ce propos introductif ne se limite pas à la mobilisation de connaissances théoriques ou didactiques. Elle engage pleinement l'identité musicale du candidat. Le jury rappelle qu'un futur professeur agrégé doit être en mesure d'articuler réflexion, analyse et pratique artistique. La qualité des gestes vocaux et instrumentaux, la pertinence des illustrations musicales, la sensibilité manifestée à l'égard des œuvres ainsi que la capacité à faire entendre concrètement les phénomènes analysés participent pleinement de l'évaluation. La leçon ne saurait être réduite à un exercice discursif : elle demeure avant tout une épreuve de musique.

De la découverte des éléments constitutifs du sujet à la mise en relation des différents documents, voire à

leur mise en perspective avec d'autres références, de l'analyse détaillée de chaque œuvre du corpus à la

définition d'une problématique, en passant par la sélection d'exemples ou d'illustrations saillants, de l'approche scientifique à la construction de projections pédagogiques adossées aux programmes de lycée (enseignement optionnel, enseignement de spécialité, enseignement S2TMD), c'est l'ensemble de ce parcours, essentiel et incontournable, que les lignes qui suivent entendent aborder afin que chaque préparateur puisse y trouver des conseils et s'engager de manière sereine et efficace.

Au-delà de ces quelques pistes et observations sur les différentes phases de la préparation et de l'épreuve orale, il convient d'insister sur le fait que l'expression d'une musicalité et d'une sensibilité artistique doit constituer une composante constante lors de cette passation, depuis le traitement des documents et leur analyse jusqu'à la diffusion d'extraits et à l'expression de gestes vocaux et instrumentaux. Le respect de la matière sonore ou des supports est une donnée primordiale, *a fortiori* dans une épreuve d'admission qui offre la possibilité d'observer cette réalité.

1. Étude préparatoire des documents du sujet : moteur de la problématisation

Le temps dévolu à l'appropriation des éléments constitutifs du sujet et à la préparation de l'exposé (parties rédigées, notes, diaporama) est à la fois court et conséquent : 6 heures. Il s'agit d'une phase qui a vocation à se concrétiser et à s'incarner lors de l'exposé et de l'entretien.

Le travail en loge permet aux candidats de construire à partir du corpus et de leur analyse, une dynamique réflexive qui s'incarne notamment dans la formulation d'une problématique. Celle-ci doit être suffisamment précise et féconde pour nourrir l'exposé dans ses dimensions musicales, artistiques et pédagogiques.

La découverte du corpus s'organise en deux temps complémentaires. Le premier consiste à identifier et contextualiser chaque document (nature, époque, genre, cadre géographique et esthétique). Cette étape repose sur des connaissances solides en histoire de la musique et des arts. Elle ne peut toutefois se limiter à l'identification des œuvres et à leur inscription dans une histoire des styles. Le jury attend des candidats qu'ils développent une lecture approfondie des partitions et des supports sonores. Les observations relatives à l'écriture, à l'organisation harmonique, aux procédés contrapuntiques, aux formes, aux modes d'interprétation constituent des points d'appui essentiels pour nourrir l'analyse. Trop souvent, certains commentaires demeurent généraux faute d'une véritable investigation musicale des documents.

Le second temps consiste à mettre en relation les documents et à mener une analyse détaillée : comparaisons, résonances, similitudes et différences permettent de dégager des axes d'analyse qui nourriront la problématique. Le jury a constaté que de nombreux candidats analysaient convenablement les œuvres lorsqu'elles étaient considérées isolément, mais éprouvaient davantage de difficultés à construire un regard transversal sur le corpus. L'exposé prend alors la forme d'une succession de commentaires indépendants qui peinent à produire une véritable démonstration. Or, l'épreuve de leçon requiert précisément la capacité à identifier des notions communes, des tensions, des convergences ou des oppositions permettant de construire une réflexion synthétique.

La problématique permet alors d'orienter l'analyse selon des angles précis et de mobiliser des références pertinentes issues du corpus ou personnelles.

Dès la préparation, le candidat doit :

- Identifier les caractéristiques majeures de chaque document ;
- Distinguer thématique, fil conducteur et problématique ;
- Envisager une approche équilibrée de l'ensemble des documents.

Dès à présent, il convient d'insister sur le fait que la problématisation ne consiste pas à identifier un thème

partagé par les œuvres. Des notions telles que la mémoire, la répétition, le mouvement, la transmission,

l'hybridation ou encore le rapport entre ordre et chaos constituent souvent des points de départ pertinents mais ne sauraient tenir lieu de problématique. Celle-ci doit faire émerger un questionnement susceptible d'éclairer les singularités des œuvres autant que leurs points de rencontre.

Le temps final de mise en voix (15 minutes) doit permettre d'échauffer la voix si besoin, mais aussi de stabiliser les exemples vocaux avec ou sans instrument.

2. Articulation entre la problématique et le plan, vers une véritable conclusion

Plusieurs rappels sur ce point s'imposent :

- La thématique générale qui relie les documents est nécessaire mais non suffisante ; elle doit être prolongée par la problématique, qui s'appuie sur cette thématique commune tout en questionnant précisément le corpus de documents ;
- La problématique constitue la colonne vertébrale, le fil conducteur de l'exposé ; elle structure l'ensemble du discours ;
- La problématique émerge de l'analyse des différents éléments issus des œuvres. Elle doit introduire une tension intellectuelle entre ces éléments, un paradoxe, une contradiction féconde ou un déplacement du regard permettant d'explorer le corpus dans toute sa complexité. Elle peut aboutir sur une question générale plus ou moins ouverte (voire une hypothèse) qui va se subdiviser par exemple en deux questions plus précises ;
- Chaque terme exploité doit être maîtrisé et défini.

La problématique est une mise en réseau des œuvres qui dépasse, dans tous les cas, une juxtaposition de savoirs. Le jury invite également les candidats à interroger systématiquement ce que produisent les rapprochements effectués entre les œuvres. Il ne s'agit pas seulement d'identifier des ressemblances ou des différences mais de comprendre les réponses artistiques apportées à une même question. Cette démarche favorise l'émergence d'une pensée conceptuelle qui dépasse la simple accumulation de références ou de procédés techniques.

Certaines prestations ont également donné l'impression d'une accumulation de références culturelles ou musicologiques dont le lien avec la démonstration demeurerait implicite. Une référence ne prend véritablement sens que lorsqu'elle éclaire la problématique et enrichit la compréhension du corpus étudié.

Quelques repères méthodologiques et stratégiques méritent d'être également rappelés :

- Le diaporama doit être un support clair et pertinent (plan, extraits, etc.) ;
- Le développement doit être équilibré ;
- Traitement de l'ensemble des œuvres ;
- Structuration logique et progressive ;
- Mise en relation des œuvres ;
- Qualité des transitions ;
- Équilibre entre parole, exemples et gestes musicaux ;
- Articulation claire avec les programmes de lycée.
- Il est essentiel d'apporter des éléments de réponse explicites à la problématique dans la conclusion.

3. Place des exemples vocaux et instrumentaux au sein du développement et au service d'un discours fluide et crédible

Les illustrations musicales occupent une place centrale dans l'économie générale de l'épreuve. Le jury

rappelle qu'elles ne constituent ni des parenthèses ni de simples illustrations décoratives du propos. Elles

doivent contribuer à la démonstration et permettre d'entendre concrètement les phénomènes musicaux analysés. Les prestations les plus convaincantes sont celles dans lesquelles les exemples vocaux ou instrumentaux deviennent eux-mêmes des arguments.

Le jury a parfois observé des réductions pianistiques limitées à une restitution monodique des hauteurs ou des illustrations insuffisamment investies musicalement. De même, certaines prestations vocales ont révélé des fragilités techniques qui limitaient la portée démonstrative des exemples proposés. Sans exiger une virtuosité de concertiste, l'épreuve requiert une maîtrise suffisante des outils musicaux permettant d'incarner les analyses développées.

4. Cohérence et intérêt de la proposition pédagogique

Une connaissance fine et approfondie des programmes en vigueur (enseignement optionnel, enseignement de spécialité, série technologique S2TMD) se traduit notamment par une parfaite maîtrise des référentiels qui les structurent (intitulés, champs de questionnement, thématiques, perspectives de travail, compétences, etc.). Cette maîtrise constitue un préalable indispensable. À ce titre, chaque candidat doit être en capacité d'en montrer les caractéristiques et les spécificités, ce qui les distingue les uns des autres, leurs variantes et leurs invariants.

Le jury a constaté que certains candidats mobilisaient des dispositifs pédagogiques récurrents (écoute comparée, travail collaboratif, improvisation, création collective ou usage des outils numériques) sans toujours expliciter leur lien avec les enjeux artistiques du sujet. La pertinence d'une activité ne réside pas dans son caractère innovant ou attractif mais dans sa capacité à permettre aux élèves de comprendre, pratiquer et interroger les problématiques mises en évidence par l'analyse du corpus.

Les notions d'autonomie, de créativité ou de coopération, fréquemment invoquées, gagnent à être précisées. Le jury est particulièrement attentif aux modalités concrètes de mise en œuvre : nature des consignes, ressources mises à disposition, accompagnement des élèves, étapes de travail, productions attendues et modalités d'évaluation qui constituent autant d'étapes cruciales de la pédagogie de projet.

La maîtrise des référentiels doit également permettre au candidat de distinguer les attendus spécifiques des différents parcours de formation. Une proposition élaborée pour un enseignement optionnel ne répond pas nécessairement aux mêmes objectifs qu'une situation destinée à un enseignement de spécialité ou à la série S2TMD. Les choix effectués doivent être explicités et justifiés. Dans cette optique, il peut être intéressant de prendre contact avec des collègues exerçant en lycée afin d'observer *in situ* les réalités de l'enseignement musical. La possibilité d'assister à des cours constitue un levier pour mieux appréhender les modalités concrètes de mise en œuvre de ces programmes.

Tous les programmes mobilisables pour cette épreuve offrent un champ d'investigation particulièrement large. Il appartient au candidat, et c'est une responsabilité forte, de faire des choix et d'être en capacité de les justifier.

Le jury rappelle que la seconde partie de l'épreuve n'est ni un appendice ni une simple application mécanique de la première. Il paraît essentiel de faire en sorte qu'elle ne soit pas sous-traitée en terme de durée. Une présentation trop brève ne permet pas de répondre aux attendus. Il est donc nécessaire de lui consacrer un temps suffisant. Force est de constater que, trop souvent, cette partie se trouve marginalisée dans la partie « exposé ».

Cette partie constitue le prolongement naturel de la réflexion musicologique et artistique engagée lors de l'analyse du corpus. Les propositions pédagogiques les plus convaincantes sont celles qui transforment les enjeux identifiés dans les œuvres en véritables situations d'apprentissage, en mentionnant des repères

indispensables tels que les objectifs de formation, les compétences visées et leurs modalités d'évaluation. La crédibilité et la pertinence des situations d'enseignement découleront de cette assise et de l'inscription des propositions dans un cadre d'apprentissage clairement défini.

De la qualité des analyses initiales, sur les plans contextuel, esthétique et langagier, dépendra en partie la qualité des propositions pédagogiques envisagées pour des élèves de lycée. Il convient d'éviter toute démarche consistant à plaquer des situations « types », déconnectées de la singularité de l'analyse du corpus et qui paraîtraient, de ce fait, artificielles.

La pertinence du propos repose sur :

- L'exploitation de l'analyse et de la problématique ;
- L'inscription dans les programmes de lycée ;
- La définition claire du niveau et du type d'enseignement ;
- La cohérence didactique et pédagogique ;
- La faisabilité concrète et justifiée des activités proposées.

L'enseignement de la musique au lycée relève d'une éducation musicale : il s'agit de proposer des situations adaptées à partir de réflexes et d'expériences éprouvées qui sont celles d'un professeur d'éducation musicale et chant choral, sans transposition directe du collège. Des processus didactiques, des gestes pédagogiques qui sont ceux habituellement mobilisés dans le quotidien d'un exercice professionnel sont un socle à convoquer et à exploiter afin de nourrir la réflexion et de répondre aux attendus de l'épreuve. Enfin, il est essentiel de rappeler que cette partie vise à identifier les connaissances et compétences mobilisables pour des élèves de lycée, dans une perspective de développement d'une pensée autonome et critique.

5. Posture, modalités de communication orale et d'expression musicale

Une prestation probante et convaincante, une parole authentique, dans les différentes parties de l'épreuve, qu'il s'agisse de l'exposé ou de l'entretien, résultent de la combinaison de plusieurs composantes, parmi lesquelles des capacités à :

- Construire et soutenir un argumentaire étayé, fondé sur le corpus et ouvert à d'autres champs artistiques et culturels ;
- Construire un discours et soutenir un échange avec le jury, en s'appuyant sur les pistes de réflexion présentées lors de l'exposé, en sachant les préciser, les enrichir, les discuter et les dépasser ;
- Témoigner d'un regard personnel, sensible et construit sur les savoirs mobilisés,
- S'approprier les programmes pour élaborer des situations d'enseignement problématisées et réalistes ;
- Faire dialoguer approche sensible et approche scientifique des œuvres (ressenti, esthétique, contextualisation, vocabulaire), sans sacrifier l'une à l'autre ;
- Mobiliser des illustrations musicales pertinentes, maîtrisées et directement articulées aux analyses développées ;
- Penser la musique dans un paysage artistique plus global. La fréquentation des musées, des expositions et la lecture régulière d'ouvrages théoriques ou littéraires doivent nourrir la réflexion du candidat ;
- Témoigner d'une culture musicale vivante, diversifiée et régulièrement actualisée.

Le jury a parfois observé une forme d'uniformisation des références mobilisées. Certaines œuvres, certains compositeurs ou certains exemples reviennent avec une fréquence telle qu'ils tendent à constituer un répertoire implicite partagé par de nombreux candidats. Si ces références demeurent légitimes, leur

présence systématique peut traduire une difficulté à développer une culture personnelle, diversifiée et nourrie par une fréquentation régulière des œuvres, des concerts, des publications et de la création contemporaine.

L'entretien doit être envisagé comme un temps de dialogue et d'approfondissement. Les candidats les plus convaincants sont ceux qui savent écouter les questions, en comprendre les enjeux et enrichir leur réflexion au fil de l'échange. Cette capacité d'adaptation témoigne d'une véritable souplesse intellectuelle et d'une pensée en mouvement.

Les remarques relatives à la maîtrise de la langue qui jalonnent les différents chapitres de ce rapport demeurent essentielles. La prise de parole implique une attention particulière au phrasé, au débit, au niveau de langue, à la posture et à l'équilibre entre parole et exemples. Le contexte du concours peut fragiliser ces habitudes, qui sont le commun de l'exercice de tout enseignant. Il est donc recommandé de s'y préparer, notamment par des enregistrements audio ou vidéo permettant une analyse critique de ses propres prestations (gestion du temps, clarté, équilibre des contenus, posture corporelle).

6. Conseils de préparation durant l'année

L'épreuve de leçon, comme toutes les épreuves qui structurent ce concours, exige une démarche continue de formation. Le jury encourage les candidats à cultiver tout au long de leur parcours une curiosité intellectuelle, artistique et musicale active. Cette dynamique de développement professionnel constitue l'un des fondements de l'exercice futur des fonctions d'enseignant agrégé.

Afin de construire une préparation solide, il convient de :

- Inscrire sa préparation dans le temps long, dans un processus de réactivation et de renforcement des connaissances et compétences, ainsi que d'enrichissement des références musicales et artistiques ;
- Inscrire sa démarche dans une veille et une curiosité constantes (actualités artistiques, publications, productions, conférences, etc.) ;
- Développer une fréquentation assidue des lieux de diffusion musicale, des spectacles, des expositions et des ressources documentaires ;
- Penser l'épreuve dans ses différentes temporalités et composantes : préparation / épreuve, prise de parole / supports exploités, articulation des deux parties de l'exposé ;
- Travailler l'analyse de partitions et l'identification rapide des procédés d'écriture, des phénomènes harmoniques et des organisations formelles ;
- Entretenir une pratique artistique régulière, individuelle ou collective, afin de conserver un rapport vivant à la musique et à son interprétation ;
- Renouveler constamment ses références musicales, artistiques et culturelles afin d'éviter l'écueil d'un corpus de références figé ou exclusivement hérité de la préparation universitaire ;
- S'entraîner régulièrement à construire des problématiques variées à partir d'un même corpus de documents ;
- Planifier une ou deux épreuves blanches (les différents rapports de jury publiés permettent de sélectionner divers sujets) afin de saisir l'importance de la gestion du temps, sur les six heures que dure la mise en loge et les 50 minutes que dure la présentation.

7. Exemples de sujets

Sujet 1

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2026

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 : Louis Couperin (1626-1661)

Titre : *Prélude non mesuré en Fa Majeur*, 1658

Référence : Due West Editions, 2009

Document 2 (Vidéo)

Chorégraphe : Anne Teresa de Keersmaecker (1960-)

Titre : *Rain (Pluie)* (2'57), 2001 sur la pièce *Music for 18 Musicians (Musique pour 18 Musiciens)* de Steve Reich, 1974-1976

Référence : enregistrement au Palais Garnier à Paris, 2014, diffusé sur la chaîne Mezzo

Document 3 (Audio)

Interprètes : Stéphane Grappelli (1908-1997) et Django Reinhardt (1910-1953)

Titre : *Tornerai (Tu reviendras)* (2'20), 1938, d'après la chanson *J'attendrai* de Dino Olivieri (compositeur) et Nino Rastelli (auteur), 1936

Référence : enregistrement en 1938, Deca Records

Document 4 (Iconographie)

Peintre : Jasper Johns (1930-)

Titre : *After Holbein (Après Holbein)*, 1993

Référence : lithographie, 65,4 x 47,3 cm, Walker Art Center, Minneapolis

Sujet 2

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2026

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 : Henry Purcell (1659-1695)

Titre : *Fantazia (13), upon one Note (Fantaisie (13) sur une note)*, Z.745 (non datée, vers 1680)

Référence : édition d'après le manuscrit des *Fantazias and In Nomine, and other pieces, of 3 to 7 parts*, vers 1680, conservé à la British Library, Londres

Document 2 (Texte)

Autrice : Louise Labé (1524-1566)

Titre : « Sonnet II », extrait des *Œuvres de Louise Labé*, 1555

Référence : publication moderne, Louise Labé, *Œuvres complètes*, Garnier-Flammarion, Paris, 1986. p. 122

Document 3 (Audio)

Compositeur, auteur : anonyme (chant traditionnel turc)

Titre : *Üsküdar'a gideriken (En allant à Üsküdar)* (6'02), XIXe siècle

Référence : *Mare Nostrum*, ensemble Hesperion XXI sous la direction de Jordi Savall, Alia Vox, 2011

Document 4 (Iconographie)

Peintre : Hilma af Klint (1862-1944)

Titre : *De tio största, n° 2 Barnaaldern, (Les dix plus grands, n°2, Enfance)*, 1907

Référence : tempera sur papier, 328 x 240 cm, Moderna Museet, Stockholm

Sujet 3

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2026

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 : *Trio pour piano et cordes n° 39 en sol majeur*, 3^{ème} mouvement, « Rondo all'Ongarese » (rondo à la hongroise), 1795

Référence : Éditions Peters, 2008

Document 2 (Audio)

Compositrice, autrice : Camille Dalmays (1978 -)

Titre : « Senza » (2'30), 2005

Référence : album *Le fil*, Virgin/EMI, 2005

Document 3 (Audio)

Compositeur : Peter Breiner (1957 -)

Titre : *Beatles concerto grosso n°1 (in the style of Handel) (dans le style de Haendel)*, 5^{ème} mouvement, « Penny Lane » (3'38), 1993

Référence : *Beatles go Baroque*, Peter Breiner and his chamber orchestra, Naxos, 1993

Document 4 (Iconographie)

Peintre : Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Titre : *Le bain turc*, 1862

Référence : huile sur bois, 108 × 110 cm, Musée du Louvre, Paris

Sujet 4

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2026

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 (Partition)

Compositeur : Robert Schumann (1810-1856)

Titre : *Davidsbündlertänze* (*Danses des compagnons de David*), op. 6, pièces 1, 2 et 3, 1837

Référence : Édition Peters, 1887

Document 1b (Traduction des indications de la partition)

Document 2 (Audio)

Compositrice : Pauline Oliveros (1932-2016)

Titre : « Grains », extrait de l'album *The Roots of the Moment* (*Les Racines du moment*) (3'30), 1987

Référence : Hat Hut Records, 2006

Document 3 (Texte)

Auteur : Edgar Allan Poe (1809-1849)

Titre : *William Wilson*, nouvelle parue en 1839 puis reprise dans les *Nouvelles histoires extraordinaires*, extrait (fin de la nouvelle), 1857

Référence : Traduction par Charles Baudelaire, Édition. A. Quantin, Paris, 1884, p. 51-52

Document 4 (Iconographie)

Peintre : René Magritte (1898-1967)

Titre : *La Décalcomanie*, 1966

Référence : huile sur toile, 81 x 100 cm, Collection Dr Noémi Perelman Mattis et Dr Daniel C. Mattis, Centre Pompidou, Paris

Document 5 (Vidéo)

Vidéaste : Tony Oursler (1957 -)

Compositeur, auteur : David Bowie (1947-2016)

Titre : *Where Are We Now ?* (*Où sommes-nous maintenant ?*) (4'34), 2013

Référence : Clip de la chanson, album *The Next Day*, 2013

8. 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 14 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 de l'épreuve

Conformément aux dispositions réglementaires régissant l'agrégation interne de musique, l'épreuve de direction de chœur se compose de deux parties de vingt minutes chacune : la première est consacrée à la conduite d'une séance d'apprentissage choral ; la seconde prend la forme d'un entretien avec le jury. Le présent rapport rend compte des observations formulées par le jury à l'issue de la session, et s'attache à cerner, à l'intention des futurs candidats, les exigences et recommandations susceptibles d'orienter leur préparation.

1. Constitution du corpus

Les candidats sont amenés à mûrir leurs choix de partitions pendant les mois de préparation qui précèdent ce temps de passation. Comme indiqué dans les textes cadres des épreuves, le corpus est constitué de pièces issues d'époques différentes. Il est attendu qu'il soit également assez diversifié en termes d'écriture vocale, de style et de langue, en prenant garde à ne pas toujours solliciter les mêmes grandes pages emblématiques du répertoire choral à 3 voix. Une vigilance particulière s'impose quant à la qualité des arrangements retenus : le jury a relevé, à maintes reprises, que des arrangements techniquement insuffisants compromettent aussi bien la mise en place que la qualité du résultat musical obtenu, desservant ainsi le candidat dans l'ensemble de sa prestation. Il est par ailleurs rappelé que les partitions constituant le corpus doivent impérativement faire figurer le nom des auteurs, compositeurs et, le cas échéant, arrangeurs, année de composition, de préférence au sein d'une présentation avec page de sommaire. Il est important de veiller à la qualité graphique des copies diffusées au jury.

2. Direction du chœur (20 minutes)

Maîtrise stylistique des œuvres

Une connaissance lacunaire, voire une méconnaissance manifeste du style de certaines partitions a été observée chez plusieurs candidats au cours de la présente session, engendrant parfois de fâcheux contresens musicaux. Quelle que soit la nature du répertoire abordé (chanson populaire, polyphonie médiévale ou baroque, patrimoine non européen, jazz vocal, ...), la maîtrise des caractéristiques compositionnelles de chaque œuvre dans son contexte esthétique conditionne directement la pertinence des choix interprétatifs. L'emploi du vocabulaire analytique et stylistique doit être cohérent avec le répertoire interprété. Cette maîtrise stylistique inclut la prononciation : tout choix phonétique (latin, langue étrangère, langue régionale) doit être réfléchi et justifié si le jury l'interroge.

Le rapport texte-musique et la dimension prosodique

Le texte, que le candidat a la possibilité de projeter s'il le souhaite et dont la lisibilité doit être vérifiée avant le début de l'épreuve, tient une place prépondérante dans le projet interprétatif.

Un nombre significatif de candidats n'a pas accordé l'attention requise à la dimension textuelle des œuvres abordées. Pourtant, la poétique du texte, la portée sémantique des mots et leurs spécificités prosodiques constituent des paramètres déterminants dans l'élaboration du projet d'interprétation. Un travail approfondi sur les relations entre le texte et la musique, tant du point de vue prosodique que de celui de l'expressivité, apparaît indispensable à une préparation sérieuse de l'épreuve visant à dépasser le seul stade de l'apprentissage des notes et de la mise en place de la polyphonie. La perception de la rythmicité inhérente à un texte permet au candidat d'ajuster avec pertinence ses choix en matière de tempo, de type de battue et d'énergie à transmettre. Selon le caractère et le tempo retenus, certaines partitions appellent une battue à

la blanche plutôt qu'à la noire, en mesure ou à deux temps, trois temps ou quatre temps. Négliger le sens

d'un texte, sa prononciation, son phrasé et son organisation, constitue une lacune fortement préjudiciable à la cohérence d'ensemble du projet interprétatif. Le sens du texte, brièvement évoqué lors de la présentation initiale, comme introduction, doit ensuite être mobilisé tout au long de la séance comme un levier expressif : savoir dramatiser lorsque l'œuvre le requiert, engager les choristes dans une narration musicale, sont des qualités qui distinguent une direction musicalement habitée d'une simple mise en place.

Stratégies d'apprentissage

Parmi les prestations les plus convaincantes, le jury a relevé les qualités suivantes :

- Une introduction, associant une brève contextualisation de l'œuvre et une interprétation accompagnée ou *a cappella*, permettant de mettre en valeur les compétences du candidat en tant que musicien, de témoigner de sa connaissance de la pièce et d'orienter l'intention interprétative pour les choristes ;
- Une segmentation pertinente des extraits confiés à l'apprentissage par imitation, adaptée aux caractéristiques propres aux phrases musicales (longueur, degré de difficulté, phrasé, imbrication polyphonique) et à la réactivité du chœur ;
- Une diversification des stratégies d'apprentissage et de remédiation : recours à la voix et au piano (ou autre instrument polyphonique) comme outils de soutien mélodique, harmonique et stylistique ; mobilisation de l'analyse de la partition (phrasé, structure, imitations, homorythmie) ; adoption de démarches linéaires ou itératives, thématiques ou cumulatives ; arrêt sur accord ou sur dissonance, construction de lignes composites (faites de fragments de plusieurs pupitres) pour donner des repères polyphoniques... ;
- Une gestion équilibrée du temps de sollicitation de chaque pupitre, la séquence se concluant par une restitution polyphonique de l'extrait travaillé — même brève —, les choristes debout, *a cappella* ou éventuellement accompagnés, en fonction de l'esthétique de l'œuvre ;
- Une prise en compte de la fatigabilité du chœur en ayant recours à des modalités susceptibles de remobiliser l'énergie, en variant les postures, en proposant des rythmiques corporelles, des gestes, qui puissent servir la qualité du résultat musical ;
- Un apprentissage par imitation s'inscrivant judicieusement dans la carrure musicale, sans rupture de la pulsation et conduit de manière dynamique et fluide ;
- Une connaissance approfondie de la partition, permettant au candidat de s'en détacher, afin de maintenir le contact visuel avec les choristes, d'affiner l'écoute et de fluidifier la conduite de la séance ;
- La capacité à savoir reprendre le travail à n'importe quel endroit du texte musical, sans être contraint de revenir systématiquement au début, témoignant d'une maîtrise musicale et d'une adaptabilité pédagogique.

En revanche, plusieurs fragilités récurrentes ont retenu l'attention du jury :

- Des stratégies d'apprentissage réduites à la seule répétition voix par voix, sans intégration rapide des pupitres dans une texture polyphonique d'ensemble. Si le travail par pupitre constitue une étape nécessaire, il doit être suivi rapidement d'une mise en contexte polyphonique, notamment par la proposition de superpositions, d'attaques, de points névralgiques dans l'écriture (cadences, dissonances...) ;
- La répétition d'un passage après un échec sans proposition de remédiation ciblée, ou à l'inverse, l'absence de correction face à des erreurs avérées. Ces deux attitudes peuvent témoigner d'une écoute insuffisamment active du chœur, à moins que le candidat ne prenne soin, par souci de

préserver la lisibilité pédagogique, d'expliciter au chœur la raison pour laquelle il réitère à

l'identique un passage chanté (par exemple pour vérifier ce qu'il a entendu) ou diffère la correction d'une erreur (par exemple pour ne pas couper une dynamique interprétative...) ;

- La reprise systématique d'une phrase depuis son début, sans traitement isolé du point précis où l'erreur a été identifiée, avant réintroduction dans la phrase complète et ainsi corrigée ;
- Des indications à caractère vocal (placement de la voix, timbre, couleur, gestion des voyelles, résonateurs) formulées de manière déconnectée du projet interprétatif ou du rendu sonore effectivement constaté, donnant l'impression d'un vocabulaire plaqué sans ancrage dans la réalité musicale de la séance ;
- Une négligence dans le travail d'enchaînement des phrases apprises séparément fragilisant alors la perception et la mémorisation des intervalles mélodiques charnières, ainsi que des éventuels changements harmoniques.

L'utilisation d'un instrument accompagnateur

L'instrument accompagnateur est susceptible de remplir plusieurs fonctions distinctes, qu'il importe de ne pas confondre. En introduction ou en clôture de la séquence de travail, il offre au candidat le moyen (lorsque le candidat le juge pertinent) de présenter musicalement l'œuvre, de mettre en valeur ses compétences instrumentales et de susciter l'adhésion des choristes.

Au cours de l'apprentissage, si un soutien mélodique, en doublage ponctuel, sans systématismes, est parfois bienvenu pour remédier à une difficulté identifiée (ce que les candidats ont su faire globalement), l'utilisation harmonique du piano a été moins mobilisée, ce qui pourtant aurait permis de faciliter grandement l'apprentissage de certains passages musicaux : faire entendre l'accord dans lequel s'insère une note lui confère spontanément sa couleur et sa fonction, facilite la mémorisation mélodique et prévient les dérapages d'intonation. Ce soutien harmonique s'avère particulièrement décisif par exemple pour la construction de repères dans les passages chromatiques, modulants, dissonants.

Par ailleurs, qu'il s'agisse du piano ou d'un autre instrument polyphonique, il n'est pas attendu des candidats un niveau instrumental accompli. Même avec des moyens simples, il est tout à fait possible de parvenir à un usage empreint de musicalité (évitant par exemple, pour le piano, un jeu trop martelé ou un recours excessif à la pédale), et qui convoque des éléments stylistiques appropriés à l'interprétation souhaitée, lorsque cela est pertinent, et notamment pour les œuvres dont la partition comporte une partie pianistique, une basse continue, une grille harmonique à réaliser...

Le modèle vocal

Comme évoqué pour le niveau de maîtrise instrumentale, une parfaite maîtrise de la technique vocale lyrique n'est pas un prérequis. Le jury attend surtout que le candidat soit en mesure de produire un modèle vocal soigné, maîtrisé et stable sur les différentes occurrences, à la fois du point de vue solfégique (rythmes, justesse des intervalles...) et stylistique (phrasé, prosodie, prononciation, nuances, ...). Le modèle vocal doit donner à entendre aux choristes le projet d'interprétation musicale recherché.

Capable d'anticiper les difficultés de chaque tessiture, le candidat aura alors toute latitude pour proposer des éléments de remédiation appropriés aux caractéristiques spécifiques de chaque partie.

Il est rappelé avec insistance que la maîtrise de la partition par le candidat constitue une condition préalable à la qualité du modèle vocal proposé aux choristes.

Le geste de direction

Le geste de direction constitue le vecteur premier de la communication entre le chef de chœur et son ensemble. À ce titre, il est évalué conjointement pour sa lisibilité technique et pour sa capacité à incarner et à transmettre un projet musical. Il convient de rappeler que la battue est au service de la musique : si elle peut marquer le tempo, elle ne saurait s'y réduire. Nuances, impulsions, phrasés, énergie rythmique, autant de dimensions que le geste doit pouvoir exprimer. Le regard, le sourire, la respiration du chef sont également des outils de direction à part entière, qui participent pleinement à la qualité de la communication avec le chœur. La fluidité des enchaînements gestuels atteste, quant à elle, de l'assimilation en profondeur de la partition et de la continuité du projet musical. Par conséquent, la transmission des indications aux choristes doit s'opérer par le seul recours aux gestes et à la communication verbale.

Tenant compte de ces attentes, le jury a relevé les fragilités suivantes :

- Une gestique rigide, imprécise ou traduisant une certaine nervosité dans l'expression corporelle, nuisant à la clarté de la communication avec les choristes et à la lisibilité de l'intention musicale ;
- Un geste insuffisamment anticipateur de l'intention expressive, ou ne rendant pas perceptibles pour les choristes les changements d'écriture ;
- Le manque de réactivité et de souplesse dans l'adaptation des stratégies de direction face aux obstacles rencontrés. Par exemple, un changement de battue (d'une battue à la noire à une battue à la blanche ou à la mesure), la dissociation des deux mains, la direction par la seule gestuelle de la tête (regard, respiration), le travail sur le phrasé ou l'intensité, peuvent, selon les situations, faire partie des outils et solutions de remédiation explorés ;
- Une demande aux choristes de gestes et de mouvements non justifiée musicalement, non justifiée dans ses modalités de mise en œuvre ni dans son impact réel sur l'expressivité de l'interprétation. Ainsi, par exemple, lorsqu'un candidat propose un travail de percussions corporelles, il lui appartient d'explicitier clairement (notamment lors de l'entretien avec le jury) s'il s'agit d'un outil propédeutique au service d'un objectif précis (mise en place de la pulsation, soutien du phrasé, énergie rythmique...) ou d'une finalité expressive à part entière ;
- Des inversions ou décalages entre temps forts et faibles, parfois symptomatiques d'une assimilation insuffisante de la structure métrique, mais le plus souvent révélateurs d'une maîtrise technique encore fragile. Lorsque la battue n'est pas suffisamment ancrée, la moindre tâche concomitante — écoute du chœur, gestion du piano, attention au texte — suffit à déstabiliser le geste et à provoquer ces confusions métriques ;
- Certains automatismes, relevant d'habitudes gestuelles non questionnées, et qui nuisent à la qualité musicale de la direction : le claquement des doigts pour marquer la pulsation, ou le décompte verbal systématique ("...deux-trois-quatre") pour lancer un départ, alors qu'une respiration placée et un geste bien conduit suffisent ;
- Un soin insuffisant apporté aux « détails » de la direction : imprécisions dans les départs et les arrêts, dans la conduite des silences, dans le placement des consonnes. Ce sont pourtant ces précisions qui distinguent une direction approximative d'une direction aboutie.

Par ailleurs, les qualités musicales et vocales avérées du chœur mis à disposition du candidat invitent ce dernier à en tirer pleinement profit et à développer (avec ambition) les aspects interprétatifs de sa proposition musicale. Cependant, comme dans toute situation ordinaire, les choristes, malgré leur professionnalisme, leur qualité et leur bonne volonté, peuvent également passer par des phases légèrement inégales de vigilance, de capacité mnésique. L'une des qualités essentielles du chef de chœur est de percevoir et de s'adapter à ces variabilités par des stratégies réactives (remobilisation, nouvelle

fragmentation des phrases musicales, sollicitation de postures corporelles différentes, alternance des voix...).

Il a été parfois observé que la qualité du résultat final tenait davantage à la réactivité propre du chœur qu'à la pertinence de la démarche d'apprentissage proposée, sans que les intéressés en aient fait état dans le cadre du temps auto-évaluatif liminaire à l'entretien.

3. Entretien avec le jury (20 minutes)

Objectifs de l'entretien

L'entretien avec le jury vise à approfondir plusieurs dimensions de la prestation du candidat dont la capacité première à analyser et à justifier les choix pédagogiques et musicaux opérés au cours de la mise en œuvre, et, plus généralement, la posture réflexive à l'égard des objectifs visés et du résultat musical obtenu. Cet entretien ne saurait être réduit à un compte-rendu de la séance écoulée : il constitue un moment d'échange exigeant, au cours duquel le candidat est appelé à convoquer l'ensemble de ses compétences de musicien, de pédagogue et d'interprète. On rappelle, à cet effet, que les choristes restent présents et mobilisables durant cette deuxième partie de l'épreuve.

Attendus et posture réflexive

Il est attendu du candidat qu'il soit, durant l'entretien, en mesure de :

- Prévoir un temps d'auto-évaluation suffisamment nourri afin de témoigner de sa capacité à porter un regard critique, constructif et objectif sur sa propre prestation, distinguant par exemple ce qui résulte de sa propre décision et de ce qui tient à la réactivité et au niveau du chœur ;
- Interroger la pertinence de ses choix de direction (type de battue, tempo, sollicitation corporelle, recours au piano, et/ou à un autre instrument accompagnateur) au regard du rendu sonore obtenu et des objectifs du projet musical ;
- Identifier avec précision les difficultés techniques et musicales propres à la partition réalisée, et rendre compte des stratégies mises en œuvre pour y remédier ;
- Démontrer sa maîtrise des enjeux prosodiques et stylistiques de l'œuvre présentée, en établissant des liens explicites avec des choix d'interprétation précis et argumentés ;
- Diriger à nouveau les choristes, à la demande du jury et sur proposition de celui-ci afin de modifier, par exemple, la battue, le tempo, les indications d'expression, afin de travailler sur la dissociation du rôle des mains, la direction par la seule gestuelle de la tête (regard, respiration), le phrasé ou l'intensité et enfin, d'analyser l'incidence de ces ajustements sur le projet d'interprétation.

A ce moment de l'épreuve, le candidat pourra être également interrogé sur :

- Les critères de constitution du corpus présenté dans son dossier (motivations stylistiques, esthétiques et pédagogiques...), au-delà de la seule conformité aux exigences formelles des textes officiels ;
- Les connexions possibles avec le travail choral envisageable dans le cadre de l'enseignement de la musique au lycée.

Le candidat devra dans tous les cas veiller à adopter une posture équilibrée face aux suggestions et questions du jury : ni complaisante, donnant systématiquement raison au jury, par principe, ni fermée à la remise en question. Dans cette perspective, il est judicieux d'apprendre à défendre un point de vue argumenté tout en faisant preuve d'une capacité à accueillir de nouvelles propositions, à reformuler ou à illustrer autrement son propos, lorsque cela s'avère pertinent.

4. Conclusion

Au regard du nombre significatif de très bons résultats à cette épreuve, le jury tient à saluer les candidats qui, comme l'an dernier, ont su effectivement conjuguer exigence et souplesse, rigueur et musicalité au service d'un résultat dûment abouti et argumenté.

Ainsi, l'épreuve de direction de chœur sollicite des compétences d'une grande diversité, relevant à la fois du domaine musical, pédagogique, analytique et communicationnel.

Dans ce cadre, le jury invite les futurs candidats à concevoir leur préparation sur la durée de l'année scolaire, à enrichir leur expérience de direction au contact d'ensembles diversifiés, à approfondir leur culture stylistique, à nourrir leur créativité interprétative. Dans cette perspective, chanter dans un chœur et s'entraîner à le diriger permet d'éprouver les postures et les besoins différents que sont ceux du choriste et du chef de chœur. Cette double expérience favorisera sa capacité à mieux adapter son accompagnement à l'apprentissage et à l'interprétation.

5. Grille des critères d'évaluation

Les critères d'évaluation de cette épreuve (tabl. 15) 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 15 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve de direction de chœur

6. Exemples de pièces proposées par les candidats

Compositeur(s) + auteur(s) (arrangeurs)	Titre de l'œuvre
Althouse Jay (<i>arr. candidat</i>)	<i>Cantar !</i>
Arch Gwyn (<i>arr. candidat</i>)	<i>This little light of mine</i>
Bateson Thomas	<i>Your shining eyes</i>
Bregović Goran (<i>arr. candidat</i>)	<i>Ederlezi</i>
Cererols Joan	<i>Et incarnatus est</i>
Certon Pierre	<i>Je ne fus jamais si aise</i>
Coldplay (<i>arr. Jens Johansen et Henrik Birk Aaboe</i>)	<i>Viva la vida</i>
Drake Milton (musique) / Oakland Ben (texte)	<i>Java Jive</i>
Ferrat Jean (musique) / Aragon Louis (texte) (<i>arr. Brice Légée</i>)	<i>La complainte de Pablo Neruda</i>
Festa Costanzo	<i>Altro non è 'l mi' amor</i>
Giardini Felice	<i>Viva tutte le vezzose</i>
Gilpin Greg (<i>arr. chant anonyme d'Afrique de l'Est</i>)	<i>Hakuna mungu kama wewe</i>
Giraud Hubert (musique) / Roux Noël (texte)	<i>La tendresse</i>
Gjeilo Ola	<i>Northern Lights</i>
Ibert Jacques (musique) / Rey Étienne (texte)	<i>Les fleurs de champs</i>
Joubert Julien (musique) / Verlaine Paul (texte)	<i>Green</i>
Kodály Zoltán <i>/(poème de la Renaissance, anonyme)</i>	<i>Cohors Generosa</i>
Koperski Wolfgang (<i>arr. candidat</i>)	<i>Heaven is a wonderful place</i>
Marenzio Luca	<i>Fuggirò</i>
Marenzio Luca (musique) / Sannazaro Jacopo (texte)	<i>Se la vostra partita</i>
Monk Thelonious (musique) / Nougaro Claude (texte) (<i>arr. candidat</i>)	<i>Autour de minuit ('Round Midnight)</i>
Moulu Pierre	<i>J'ai par trop longtemps aimé</i>
O'Connell Finneas (<i>arr. Lise Borel</i>)	<i>Ocean Eyes</i>
Papoulis Jim	<i>Kuwa Furaha</i>
Poulenc Francis	<i>Margoton va t'a l'iau</i>

Rameau Jean-Philippe (musique) / Le Clerc de La Bruère Charles-Antoine (texte)	« Obéis au Roi » (extrait de Dardanus)
Salvador Henri (musique) / Vian Boris (texte) (arr. Dominique Dumont)	Le blues du dentiste
Sanseverino (arr. candidat)	Maigrir
Schumann Robert	Mich zieht es nach dem Dörfchen hin
Sicard Davy (arr. candidat)	Maloya Kabosé
Sylvestre Anne (arr. candidat)	La reine du créneau
Tagliabue Renato (arr. candidat)	We shall overcome
Tyler Steven (arr. Mark Brymer)	Dream on
White Daniel et Demarsan Éric (musique) / Aubry Cécile (texte)	« L'oiseau » (générique de Belle et Sébastien)

Tableau 16 Exemples d'œuvres dirigées