

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

SECRETARIAT GENERAL

DIRECTION GENERALE DES RESSOURCES HUMAINES

**CERTIFICAT D'APTITUDE AU PROFESSORAT DE L'ENSEIGNEMENT DU
SECOND DEGRÉ (CAPES)**

SECTION EDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL

CONCOURS EXTERNE

et

**Concours d'accès à une liste d'aptitude en vue de l'obtention du certificat
d'aptitude aux fonctions d'enseignement dans les établissements privés
du second degré sous contrat (CAFEP-CAPES)**

Session 2007

**Rapport de Monsieur Vincent MAESTRACCI
Inspecteur général de l'éducation nationale
Président du jury**

SOMMAIRE

Composition du jury	3
Introduction générale	5
Admissibilité.....	7
Epreuve de dissertation	8
Epreuve Technique – 1 ^{ère} partie - Notation de fragments mélodiques, rythmiques, harmoniques	12
Epreuve Technique – 2 ^{ème} partie - Commentaire de trois fragments d'œuvres	22
Epreuve Technique – 3 ^{ème} partie - Harmonisation d'une mélodie donnée	29
Admission.....	32
Epreuve de direction de chœur.....	33
Epreuve d'arrangement.....	37
Epreuve sur Dossier	42
Données statistiques CAPES externe	48
Données statistiques CAFEP privé	51

Composition du jury

Monsieur	Vincent	MAESTRACCI	Président	IGEN
Madame	Sylvie	WALCZAK	Vice-Présidente	IA-IPR
Madame	Yolande	BARBIER-CERESUELA		Professeure agrégée
Madame	Marie Cécile	BARRAS		Maître de conférences
Madame	Mireille	BERTHE		Professeure agrégée
Monsieur	Alain	BERTHET		Professeur agrégé
Madame	Brigitte	BERTHOMME		Professeure agrégée
Madame	Anne	BLAYAC-BUONO		Professeure agrégée
Madame	Delphine	BORDAT		Professeure agrégée
Madame	Agnès	BOUNEZOUR		Professeure agrégée
Monsieur	Jean-Christophe	BRANGER		Maître de conférences
Monsieur	Philippe	BRUN		Professeur certifié
Monsieur	Gérald	BUDZINSKI		Professeur agrégé
Madame	Corinne	CAMPENON		Professeure certifiée
Monsieur	Olivier	CARRILLO		Professeur agrégé
Monsieur	David	COLOSIO		Professeur agrégé
Monsieur	Vincent	COTRO		Maître de conférences
Monsieur	André	DELIMATA		Professeur certifié
Monsieur	Claude	DESFRAY		IA-IPR
Monsieur	Stephane	DIETRICH		Professeur agrégé
Madame	Nathalie	DOYHAMBOURE		Professeure agrégée
Monsieur	Jean	DUCHAMP		Professeur agrégé
Madame	Claire	DUCROCQ		Professeure agrégée
Monsieur	Frédéric	DUDILET		Professeur certifié
Monsieur	Jean-Michel	ELOIRE		IA-IPR
Madame	Nathalie	ESTIENNE		professeur agrégé
Madame	Françoise	ESTIVAL		Professeure agrégée
Monsieur	David	FIALA		Maître de conférences
Monsieur	Laurent	FICHET		IA-IPR
Monsieur	Michel	FISCHER		Maître de conférences
Monsieur	Michel	FRUCTUS		Professeur agrégé
Monsieur	Jean-Loup	GAUTRET		Professeur agrégé
Madame	Christelle	GILLE - GALLAIS		Professeur agrégé
Monsieur	Jean-Philippe	GOUJON		Professeur agrégé
Madame	Laurence	GRAUWET		Professeur certifié
Monsieur	Pierre	GURY		Professeur agrégé
Monsieur	Pierre	HERLEMONT		Professeur agrégé
Monsieur	Tony	HOARAU		Professeur certifié
Monsieur	Christophe	LE MAREC		Professeur agrégé
Madame	Isabelle	LYZWA		Professeur certifié
Monsieur	Jean-Marc	MAURER		Professeur certifié
Madame	Chantal	OHANESSIAN		IA-IPR
Madame	Brigitte	PAROLINI		Professeure certifiée
Monsieur	Nicolas	POMMIER		Professeur agrégé
Monsieur	Christophe	PRZYBYLSKI		Professeur certifié
Monsieur	Yves	RASSENDREN		Maître de conférence
Monsieur	Jean-Christophe	ROUSSEAUX		Professeur certifié
Madame	Nicole	SCHRAMME		Professeure certifiée
Monsieur	Dédé	SUISSA		Professeur Agrégé
Monsieur	Bertrand	THOMAS		Professeur agrégé
Monsieur	Denis	VEJUX		Professeur agrégé

Monsieur Luc VERMANDER
Madame Dominique VERNAUDON

Professeur certifié
Professeur agrégé

Introduction générale

Le nombre de postes étant resté quasiment stable d'une année sur l'autre, la session 2007 du CAPES-CAFEP éducation musicale et chant choral présentait sensiblement le même niveau de difficulté que l'année précédente. Y réussir supposait de maîtriser des compétences complémentaires telles qu'elles ont été précisées dans les rapports précédents.

Si le jury a globalement constaté une meilleure préparation des candidats et un niveau plus souvent adapté aux exigences du métier postulé, il ne peut que s'étonner cette année encore des écarts importants qui subsistent parfois, pour un candidat donné, entre les différentes notes obtenues. La règle d'un concours où seul le zéro est éliminatoire permet effectivement de compenser des notes très insuffisantes dans certaines épreuves. Mais cette règle là n'est plus celle qui garantit l'exercice efficace et serein du métier du professeur. Enseigner l'éducation musicale au collège et au lycée exige en effet des compétences solides dans plusieurs domaines dont l'interaction permanente permet d'imaginer et conduire des situations d'éducation musicale. C'est dans cette perspective que tous les candidats, ajournés ou lauréats, de cette session doivent lire leurs résultats et les commentaires du jury présentés ci-dessous.

Car négliger cet aspect aurait tôt ou tard des conséquences. Pour les futurs candidats, il s'agit de s'imprégner bien en amont du concours des attendus des différentes épreuves comme des exigences professionnelles auxquelles elles renvoient. Pour le lauréat qui, l'année suivante, est nommé professeur stagiaire et profite d'une formation professionnelle pour partie « en situation » devant élèves, il s'agit, après avoir identifié ses plus évidentes lacunes, d'y remédier au plus vite. Certes, au terme de l'année de stage, un examen de qualification professionnelle académique (EQP) examine chacune des candidatures et peut décider de la titularisation, du redoublement ou du licenciement du professeur stagiaire. Mais surtout, la qualité de la relation d'éducation musicale avec une classe reste étroitement dépendante des attendus qui fondent chaque épreuve du concours. Autant alors en tirer au plus tôt parti. Une faiblesse dans l'un de ces domaines sera immédiatement sanctionnée par la classe et le plaisir d'enseigner en souffrira très rapidement. Ainsi n'est-il pas inutile, que l'on soit candidat ou lauréat, de se plonger un moment dans la lecture d'un tel rapport. Ce n'est jamais perte de temps...

Afin d'introduire les pages qui vont suivre, il nous faut souligner ici les grands axes des observations formulées durant cette session par le jury qui sont autant de reflets des exigences d'un métier complexe et gratifiant.

La dissertation engage le candidat à formaliser une réflexion sur un sujet encadré par une question limitative dont le périmètre oblige à convoquer une culture ouverte sur l'histoire, de la musique, des arts et du monde. L'objectif n'est pas alors d'évaluer une quantité de savoirs spécifiques mais bien davantage d'apprécier la qualité de leur mobilisation au service d'un raisonnement construit et dominé. Un professeur est un intellectuel. Il doit sans cesse penser sa mission en équilibre entre la réalité de son public telle qu'il la comprend et l'analyse au quotidien et la culture qu'il porte et qu'il doit mettre en forme pour être transmise et assimilée par sa classe. Exercice difficile mais combien nécessaire qu'on ne saurait négliger pour exercer efficacement son métier.

L'épreuve d'admission dite « sur dossier » est le pendant oral de cet exercice écrit. Il sera temps durant l'année de stage de s'attaquer aux techniques de transmission, à la pédagogie à proprement parler. A ce stade, il s'agit de culture – encore -, de réflexion, de formalisation et d'une pensée qui doit montrer qu'elle sait embrasser plusieurs objets, les confronter, les interroger et en faire émaner un sens qui souvent se dérobe. Mais il s'agit aussi de musique. Car durant cette épreuve sur dossier comme dans chacune des épreuves orales, le candidat doit être « musique ». Par la voix certes, mais aussi par le corps, par le geste, par l'instrument dont il dispose tout autant que par l'usage pertinent qu'il a des appareils de production et diffusion du son qui sont à sa disposition. Chacune de ces épreuves orales est un peu comme une séance d'éducation musicale avec des élèves : de la première à la dernière minute, la musique doit « mener la danse ». Elle s'écoute, se réécoute certes, mais se commente aussi par elle-même, se prépare par un silence construit, s'accompagne du geste, de la voix, du corps, du regard, etc. Qu'un candidat impose cette atmosphère dans chacune des épreuves orales et, déjà, une bonne part des conditions requises pour réussir dans le métier auquel il postule seront réunies.

Restent les techniques. Et ce n'est pas rien. Celles qui permettent de recevoir. Celles qui permettent de donner.

Recevoir, c'est savoir écouter les sons, la musique, soi-même et... le jury. Les deux premières parties de l'épreuve technique d'admissibilité s'inscrivent dans cette perspective. Ecouter, décrire, comprendre puis réfléchir au départ d'un extrait d'œuvre ; mobiliser son agilité perceptive, sa mémoire et ses habitudes d'écoute pour noter précisément ce que l'on entend selon ses besoins. A l'admission, recevoir c'est écouter le chœur pour identifier ses difficultés et y remédier, c'est jauger chaque étape de son arrangement pour petit à petit le faire sonner au mieux, c'est dégager des documents du *dossier-sujet* des éléments qui structurent un exposé problématisé. Devenir professeur d'éducation musicale, c'est savoir écouter pour apprendre aux élèves à porter une attention toujours plus aiguë à ce qu'ils entendent.

Donner la musique, c'est avant tout savoir mobiliser le plus évident des vecteurs disponibles pour cela, la voix. Et quelle meilleure garantie qu'un modèle solide, serein et toujours disponible pour éduquer les élèves aux mille richesses de la voix, notamment lorsqu'elle permet de pratiquer la musique avec d'autres ? En complément de la direction de chœur, toutes les épreuves d'admission permettent d'apprécier cette compétence. Elles doivent être préparées – aussi – à cette aune.

Donner la musique, c'est aussi dominer suffisamment les techniques d'écriture et d'arrangement pour pouvoir sans cesse adapter la musique aux possibilités de ceux qui veulent la faire. La partie harmonisation de l'épreuve technique d'admissibilité et l'épreuve d'arrangement forment ainsi un ensemble cohérent. Apparente aridité d'une technique permettant de déduire une basse et un chiffrage d'une mélodie donnée d'un côté, enrichissement d'un squelette harmonico-mélodique largement facilité par les possibilités des technologies de l'autre. Le tout, lorsqu'il est réussi, vaut validation d'un potentiel à faire de la musique dans un cadre scolaire en adaptant sans cesse les projets musicaux aux possibilités des élèves.

Ce bref et rapide survol des épreuves du concours éclairé par les réalités d'un métier complexe et exigeant doit encourager les futurs candidats à se préparer au mieux aux épreuves du CAPES – CAFEP. A chaque instant de cette préparation, ils doivent également penser qu'ils préparent leur réussite professionnelle à venir et les plaisirs personnels qui ne manqueront pas d'en découler, pour eux comme pour leurs élèves.

Vincent MAESTRACCI
Inspecteur général de l'éducation nationale
Président du jury

Admissibilité

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2007

Epreuves d'admissibilité

Epreuve de dissertation

Texte réglementaire

2° Dissertation

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

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

(Durée de l'épreuve : six heures. Coefficient 1.)

ARRÊTÉ DU 10-7-2000 ; JO DU 5-8-2000

Programme limitatif publié au B.O. spécial n°5 du 19 mai 2005

La virtuosité et l'invention musicale (statuts, modalités, gestes, techniques, écritures)

La virtuosité, qui dans son acception la plus commune désigne l'adresse d'un exécutant, sa vélocité, son brio technique, peut aussi bien se référer au talent et à l'habileté dans l'élaboration de certaines compositions particulièrement remarquables. En ce deuxième sens, la virtuosité se développe dans l'invention personnelle dont fait preuve l'artiste sur la base d'un savoir et de techniques communs. Elle distingue alors une initiative individuelle éminemment créatrice des habitudes compositionnelles ou interprétatives.

Dans les deux acceptions, le statut de la virtuosité correspond à un besoin de se singulariser et se réfère à une notion d'excellence. Les gestes constitutifs au fondement de la création autant que de l'interprétation virtuoses concernent aussi bien leurs expressions corporelles que leurs élaborations intellectuelles. Les modalités et les circonstances selon lesquelles virtuosité et invention manifestent leur présence, les techniques et les genres dans lesquels elles se développent, les écritures, vocales et instrumentales, et jusqu'aux nouvelles technologies, qu'elles mettent en oeuvre seront étudiés au sein des musiques de traditions orales ou semi-orales (folklores européens et musiques extra-européennes, jazz et musiques populaires actuelles, musiques médiévales et de la Renaissance, etc.) aussi bien que dans la musique écrite occidentale - cette diversité de répertoires donnant tout son sens à la question ci-dessus libellée.

Sujet proposé

Dans un entretien avec le journaliste Jean-Pierre Derrien, Pierre Boulez déclare à propos de son œuvre *Repons* :

« Mon expérience de chef d'orchestre m'a évidemment beaucoup servi mais, curieusement, elle représente un danger, celui de s'attacher à ce qui est réalisable, et seulement à cela. Mon exigence est d'abord celle de l'invention et de l'écriture : concevoir, et ensuite inventer les moyens de la réalisation en fonction des problèmes pratiques sur lesquels on bute. »

Vous discuterez cette réflexion de Boulez en vous appuyant sur des exemples précis choisis en divers lieux et à différentes époques.

L'épreuve de dissertation permet d'évaluer le candidat sur sa capacité à argumenter le sujet proposé en ayant recours, bien évidemment, à ses connaissances sur le programme limitatif. Au cours de cet exercice le candidat doit être capable de synthétiser ses connaissances, de conceptualiser ses idées et d'en exposer la logique afin d'éclairer le sujet et de le discuter.

Afin d'aider les futurs candidats à aborder cette épreuve avec plus d'assurance, nous articulerons notre propos en trois points essentiels. Le premier s'attachera à mettre en évidence l'importance de la mise en forme du discours, le second exposera quelques pistes indispensables à l'étude et l'analyse du sujet. Enfin, des conseils de différentes natures seront proposés pour réussir cet exercice qui, dans l'ensemble, reste difficilement maîtrisé.

Aspects formels de la dissertation

Une dissertation est un discours pensé et organisé. Il est alors important de rappeler d'emblée combien chaque copie doit clairement :

- mettre en évidence une introduction présentant le sujet, dégageant une problématique et annonçant les lignes directrices du discours,
- présenter un développement rigoureusement construit, composé de sous parties articulées autour d'exemple précis
- aboutir à une conclusion répondant à la problématique posée en introduction et proposant de possibles ouvertures.

Or beaucoup trop de candidats ne respectent pas ces règles de base. On ne peut ainsi que déplorer les introductions qui omettent la problématique et/ou le plan, les développements qui suivent un plan différent de celui énoncé en introduction et faisant se succéder des idées sans transition. Par ailleurs, la conclusion, souvent bâclée faute de temps, manque de pertinence par rapport à l'ensemble de la réflexion et ne répond pas obligatoirement à la problématique posée. Enfin, la présentation par « chapitres » titrés et numérotés est à proscrire. Si le sujet est compris et la pensée construite, cela n'apporte rigoureusement rien. Dans le cas contraire, cela souligne les carences du propos...

La graphie entre aussi en ligne de compte quand on se destine au métier d'enseignant, notamment au collège et au lycée. Or certaines copies présentent malheureusement une écriture chaotique difficilement déchiffrable, négligent les sauts de ligne pour délimiter les parties ou les alinéas pour mettre en évidence les paragraphes.

Quant à l'expression littéraire, elle reste trop souvent décevante. Rappelons que le langage écrit diffère de l'oral et qu'il est nécessaire de travailler la langue écrite en portant son attention sur les règles de syntaxe qui l'organisent comme sur l'orthographe qui souvent permet de préciser le sens du propos. Il est ainsi inadmissible qu'une copie de sept pages d'un futur enseignant puisse comporter jusqu'à soixante cinq fautes d'orthographe...

Pistes de réflexion pour l'étude du sujet 2007

Le sujet, fondé sur un extrait d'entretien de Pierre Boulez avec le journaliste Jean-Pierre Derrien, clarifie la démarche du compositeur en ce qui concerne la création d'une œuvre et les différentes étapes de sa mise en œuvre. D'emblée, Boulez privilégie nettement « l'invention et l'écriture » sur les « moyens de la réalisation ». Il est alors indispensable de discuter son propos à la lumière de la deuxième partie du texte de la question limitative rappelée ci-dessus : « *[la virtuosité] peut aussi bien se référer au talent et à l'habileté dans l'élaboration de certaines compositions particulièrement remarquables. En ce deuxième sens, la virtuosité se développe dans l'invention personnelle dont fait preuve l'artiste sur la base d'un savoir et de techniques communs. Elle distingue alors une initiative individuelle éminemment créatrice des habitudes compositionnelles ou interprétatives* ». C'est ainsi éviter de se cantonner à une opposition entre *virtuosité d'invention* et *virtuosité d'interprétation*. Car, de type binaire, un tel plan ne peut alors en aucun cas répondre à la problématique mise en jeu. En outre, éludant toute discussion, certains candidats ont d'emblée pris parti pour ou contre la réflexion de Boulez allant jusqu'à émettre des jugements parfois définitifs sur le compositeur !

Nous proposons ci-dessous quelques repères permettant d'organiser une dissertation sur les questions posées par la citation de Boulez. Bien entendu, chacun d'entre eux gagne toujours à s'appuyer sur des exemples pertinents (références à des œuvres le plus souvent) choisis dans des lieux et des époques différents.

- Une première partie pouvait expliciter et détailler les implicites de la position de Boulez, à savoir ne pas se laisser enfermer dans un positionnement déterminé par ce que l'expérience considère comme « réalisable ». Il sera toujours temps, après la composition, de se poser ensuite la question de l'exécution humaine et/ou avec l'aide de la machine. Il était alors souhaitable d'interroger dans cette partie l'œuvre du compositeur avec si possible des pièces comme *Le Marteau sans Maître* (1953-1955/1957), *Tombeau* (1959/1960), *Éclat* (1964), *Éclat/Multiples* (1966), *Notations I-IV* (1978-1984), *Répons* (1981-1984) afin de poser en termes adéquats les problèmes qui se rattachent à l'énoncé du sujet.
- Une deuxième partie pouvait élargir la réflexion à un spectre plus large d'œuvres de divers styles et d'époques afin d'étudier l'attitude de plusieurs compositeurs face à cette problématique. Quels sont les compositeurs qui, comme Boulez, tentent de s'affranchir de cette contrainte ou à l'inverse quels sont ceux qui se satisfont de pratiques déjà éprouvées ? La virtuosité technique « intelligente » n'est-elle pas un outil positif qui favorise la libération des énergies créatrices ? Quelles sont les conséquences d'une attitude ou d'une autre dans les relations compositeur / interprète ? Dans la seconde moitié du XX^e siècle, et a fortiori au début du XXI^e, les techniques de studio et le recours grandissant à l'informatique musicale ne permettent-ils pas de réévaluer la création musicale et d'ouvrir de larges perspectives compositionnelles ?
- Enfin, la position boulezienne ne peut se comprendre qu'à la lumière de ses écrits et, notamment, de sa réflexion théorique contenue dans son ouvrage paru en 1963 *Penser la musique aujourd'hui*. L'ère de Rameau et de ses principes « naturels » est abolie ; il en est de même pour les anciennes lois contrapuntiques. Les différents plans de l'organisme sonore mènent obligatoirement à la spéculation. Cette réflexion d'une rare exigence s'intègre dans un ensemble systématisé au service de la cohérence des idées défendues par l'auteur. Le mot-clé de « structure » projeté tant dans la dimension du successif que du simultané renvoie à une conception musicale pensée en termes de relations et de fonctions. Il en résulte, suivant les périodes, un résultat musical qui, à l'écoute, a pu surprendre des oreilles non aguerries à une balistique de la note fondamentalement différente sous-tendue par des organisations rythmiques et timbriques qui changeaient la donne au point de créer un nouvel espace sonore.
- Il est alors opportun de noter que la plupart des musiques de tradition orale – dont le jazz – échappent à cette conception si radicale de la réalisation pour en associer les deux termes en permanence. La hiérarchie est si différente qu'il serait vain d'opposer les systèmes entre eux.

Plutôt que d'approfondir chacune de ces questions, de trop nombreuses copies utilisent une argumentation faite de généralités et esquivent alors la discussion sur la réflexion de Boulez. Non seulement, le sujet est alors et pour le moins imparfaitement traité mais certains candidats semblent de surcroît se complaire dans un verbiage désincarné sans grande signification.

Les exemples – souvent en grand nombre – doivent être choisis « *en divers lieux et à différentes époques* » et illustrer avec pertinence les notions étudiées. Mais la qualité n'a rien à voir avec la quantité... Beaucoup de devoirs semblent avoir oublié cette exigence fondamentale pour y substituer une succession pléthorique d'exemples qui ne peut cacher bien longtemps un propos faible, voire parfois indigent.

Quelques conseils pour aborder l'épreuve de la dissertation

L'exercice consistant à organiser des idées fortes en s'appuyant sur des exemples précis et pertinents, il est impératif d'analyser scrupuleusement le sujet afin de dégager une problématique centrale riche de potentialités de développement. Il faut alors investir le temps nécessaire à l'élaboration d'un plan détaillé composé des grandes parties, sous parties et paragraphes illustrés par des exemples appropriés, respectant la hiérarchie du discours et se terminant en toute logique par le propos le plus important au regard de la problématique posée.

Une fois ce travail réalisé, il est temps de passer à la rédaction en pensant à aérer la copie (écrire une ligne sur deux, sauter plusieurs lignes entre introduction et développement et entre développement et conclusion, sauter une ligne entre les grandes parties du développement, prévoir un alinéa à chaque paragraphe), à souligner les titres des œuvres, à déployer une graphie claire et lisible. Au terme de ce travail, il est conseillé de relire la copie et d'en corriger les fautes d'orthographe faites par inadvertance.

Pendant l'année de préparation, il est important de s'entraîner à rédiger en le temps imparti en respectant les règles précédemment citées et en privilégiant un vocabulaire musicologique précis. Comme pour le jeu maîtrisé d'un instrument de musique, l'expression écrite demande un travail soutenu et régulier...

Dans tous les cas, une bonne dissertation sera celle qui, plutôt que de se contenter d'exposer des connaissances, en élabore une synthèse au service d'une analyse puis d'une démonstration réfléchies, sait hiérarchiser ses contenus et les illustrer d'exemples variés, originaux et clairement analysés au regard du propos.

2005		2006		2007	
CAPES (Public)		CAPES (Public)		CAPES (Public)	
675 candidats notés		669 candidats notés		589 candidats notés	
Note la plus haute	17,33	Note la plus haute	18,17	Note la plus haute	18,69
Note la plus basse	0,45	Note la plus basse	0,55	Note la plus basse	0,23
Moyenne générale	7,58	Moyenne générale	7,07	Moyenne générale	7,23
Moyenne des admissibles	9,93	Moyenne des admissibles	10,53	Moyenne des admissibles	10,75
CAFEP (Privé)		CAFEP (Privé)		CAFEP (Privé)	
675 candidats notés		88 candidats notés		104 candidats notés	
Note la plus haute	17,58	Note la plus haute	14,74	Note la plus haute	15,95
Note la plus basse	1,33	Note la plus basse	0,55	Note la plus basse	0,8
Moyenne générale	7,45	Moyenne générale	6,44	Moyenne générale	6,04
Moyenne des admissibles	9,36	Moyenne des admissibles	10,15	Moyenne des admissibles	9,90

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2007

Epreuves d'admissibilité

Epreuve Technique – 1^{ère} partie - Notation de fragments mélodiques, rythmiques, harmoniques

Texte réglementaire

1° Épreuve technique

Cette épreuve est organisée en trois parties distinctes :

1 - Notation de fragments mélodiques, rythmiques, harmoniques (durée : une heure et trente minutes) ;

2 - Commentaire de trois fragments d'œuvres (...)

3 - Harmonisation d'une mélodie donnée (...)

Pour l'ensemble de l'épreuve, seul le diapason mécanique est autorisé.
(Durée totale de l'épreuve : cinq heures. Coefficient 1.)

ARRÊTÉ DU 10-7-2000 ; JO DU 5-8-2000

SUJET et CORRIGE

SEQUENCE A
NOTATION DE DEUX FRAGMENTS MELODIQUES

Premier fragment : vous noterez la mélodie (4 auditions)

The musical notation consists of three staves in treble clef, 3/4 time, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of eighth and quarter notes. The second staff continues with quarter and eighth notes, including a half note. The third staff concludes with a half note, a quarter note, and a final double bar line.

Gavin Bryars, the last day

Deuxième fragment : vous noterez la voix et le hautbois. Si la notation rythmique n'est pas l'objet de cet exercice, vous veillerez cependant à respecter la proportion des durées et le positionnement relatif des deux parties. (5 auditions)

Oboe

Vocal

black is the color of my

6

Ob.

Vcl

true loves hair Hi-is face is some-thing xx xx fair The xx

11

Ob.

Vcl

xx xx and the stron-on-on-gest hands I-i love the ground.

16

Ob.

Vcl

on where he stands

Black Is The Color Of My True Love's Hair, Helen Merrill

SEQUENCE B NOTATION DE DEUX FRAGMENTS RYTHMIQUES

Premier fragment : vous noterez la partie de toms de ce rythme construit sur trois timbres différents (peaux synthétiques [ostinato], toms, grosse caisse) ; l'ostinato et la partie de grosse caisse sont notés sur la partition support de votre travail – 4 auditions

The first fragment is a 4-measure rhythmic pattern in 4/4 time. It consists of three staves: Ostinato, Toms, and Grosse caisse. The Ostinato staff has a continuous eighth-note pattern of 'x' marks. The Toms staff is empty. The Grosse caisse staff has a pattern of eighth notes and rests: two eighth notes followed by a quarter rest in each measure.

The second fragment is a 4-measure rhythmic pattern in 4/4 time, identical to the first. It consists of three staves: Ostinato, Toms, and Grosse caisse. The Ostinato staff has a continuous eighth-note pattern of 'x' marks. The Toms staff is empty. The Grosse caisse staff has a pattern of eighth notes and rests: two eighth notes followed by a quarter rest in each measure.

The third fragment is a 4-measure rhythmic pattern in 4/4 time, identical to the first. It consists of three staves: Ostinato, Toms, and Grosse caisse. The Ostinato staff has a continuous eighth-note pattern of 'x' marks. The Toms staff is empty. The Grosse caisse staff has a pattern of eighth notes and rests: two eighth notes followed by a quarter rest in each measure.

The fourth fragment is a 4-measure rhythmic pattern in 4/4 time, identical to the first. It consists of three staves: Ostinato, Toms, and Grosse caisse. The Ostinato staff has a continuous eighth-note pattern of 'x' marks. The Toms staff is empty. The Grosse caisse staff has a pattern of eighth notes and rests: two eighth notes followed by a quarter rest in each measure.

Ostinato $\frac{4}{4}$

Bongos $\frac{4}{4}$

Grosse caisse $\frac{4}{4}$

The first system of musical notation for 'On the Run' consists of three staves. The top staff, labeled 'Ostinato', features a continuous eighth-note pattern of 'x' marks. The middle staff, labeled 'Bongos', shows a sequence of eighth notes and rests, with some notes marked with a 'y' symbol. The bottom staff, labeled 'Grosse caisse', displays a pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with an 'x' symbol. The time signature is 4/4.

The second system of musical notation continues the three-staff arrangement. The 'Ostinato' staff remains a continuous eighth-note 'x' pattern. The 'Bongos' staff introduces triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over eighth notes. The 'Grosse caisse' staff continues with eighth notes and rests, some marked with 'x'.

The third system of musical notation continues the three-staff arrangement. The 'Ostinato' staff remains a continuous eighth-note 'x' pattern. The 'Bongos' staff continues with eighth notes and rests, including triplet markings. The 'Grosse caisse' staff continues with eighth notes and rests, some marked with 'x'.

The fourth system of musical notation consists of three empty staves. The top staff has a single 'x' mark on the first line. The middle staff has a single eighth note on the first line. The bottom staff has a single 'x' mark on the first line.

Pink Floyd - On the run

Deuxième fragment : vous noterez la partie de peau aiguë et la partie de peau grave de ce rythme construit sur quatre timbres différents (peau aiguë, baguettes, clap, peau grave) ; les parties de baguettes et de clap sont notées sur la partition support de votre travail – 5 auditions

Peau aiguë $\frac{4}{4}$

Baguettes $\frac{4}{4}$

Clap $\frac{4}{4}$

Peau grave $\frac{4}{4}$

1 peau

4/4

baguettes

4/4

clap

4/4

grosse caisse

4/4

5

9

Extrait de Tigre et Dragon (Tan Dun)

SEQUENCE C NOTATION DE DEUX FRAGMENTS HARMONIQUES

Premier fragment : vous noterez la basse et le chiffrage de cette pièce pour guitare - 4 auditions

Piano

The first fragment of musical notation is presented in a grand staff with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a whole note chord in the right hand and a whole note bass line in the left hand. The right hand then plays a series of eighth notes, with some notes highlighted in red. The left hand continues with a steady eighth-note bass line.

The second fragment of musical notation continues the piece in the same grand staff. The right hand features a more complex melodic line with eighth notes, some of which are highlighted in red. The left hand maintains a consistent eighth-note bass line.

The third fragment of musical notation shows the right hand playing a series of chords and single notes, while the left hand continues with its eighth-note bass line. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note bass line in the left hand.

Mudarra, fantaisie pour guitare

Deuxième fragment : après une écoute intégrale, il sera fractionné en 2 parties, chacune écoutée à quatre reprises, enchaînements compris. Une écoute intégrale sera proposée pour terminer. Vous noterez la basse et le chiffre de cette pièce pour orchestre.

Violon I
Violon II
Alto
Violoncelle

Violon I: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 1-5: 1. quarter rest, 2. quarter note G4, 3. quarter note A4, 4. quarter note B4, 5. quarter note C5.

Violon II: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 1-5: 1. quarter note G4, 2. quarter note A4, 3. quarter note B4, 4. quarter note C5, 5. quarter note B4.

Alto: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 1-5: 1. quarter note G4, 2. quarter note A4, 3. quarter note B4, 4. quarter note C5, 5. quarter note B4.

Violoncelle: Bass clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 1-5: 1. quarter note G3, 2. quarter note A3, 3. quarter note B3, 4. quarter note C4, 5. quarter note B3.

Violon I: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 6-10: 6. quarter note C5, 7. quarter note B4, 8. quarter note A4, 9. quarter note G4, 10. quarter note F#4.

Violon II: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 6-10: 6. quarter note G4, 7. quarter note A4, 8. quarter note B4, 9. quarter note C5, 10. quarter note B4.

Alto: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 6-10: 6. quarter note G4, 7. quarter note A4, 8. quarter note B4, 9. quarter note C5, 10. quarter note B4.

Violoncelle: Bass clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 6-10: 6. quarter note G3, 7. quarter note A3, 8. quarter note B3, 9. quarter note C4, 10. quarter note B3.

Violon I: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 11-15: 11. quarter note C5, 12. quarter note B4, 13. quarter note A4, 14. quarter note G4, 15. quarter note F#4.

Violon II: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 11-15: 11. quarter note G4, 12. quarter note A4, 13. quarter note B4, 14. quarter note C5, 15. quarter note B4.

Alto: Treble clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 11-15: 11. quarter note G4, 12. quarter note A4, 13. quarter note B4, 14. quarter note C5, 15. quarter note B4.

Violoncelle: Bass clef, 3/4 time, key signature of two sharps. Measures 11-15: 11. quarter note G3, 12. quarter note A3, 13. quarter note B3, 14. quarter note C4, 15. quarter note B3.

Henry Purcell – Prélude de *The Fairy Queen*

L'épreuve technique dans ses différentes composantes n'est en aucun cas une série d'évaluations théoriques. Chaque compétence évaluée sera en effet directement opérationnelle en situation professionnelle de professeur d'éducation musicale. Le plus souvent, l'enseignant ne dispose pas de la partition et doit donc pouvoir compter sur une oreille fidèle et sûre. En outre il n'a cessé d'effectuer à partir d'une audition, des relevés mélodiques, rythmiques ou harmoniques en relation avec des activités du cours d'éducation musicale. Le jury tient ainsi à rappeler en préalable les enjeux fondamentaux de cette épreuve.

Divers rappels d'ordre méthodologique

Beaucoup de candidats semblent ne pas prendre suffisamment en compte les éléments déjà notés sur le sujet distribué. Cette carence induit alors de nombreux décalages auxquels il serait facile de remédier. Par exemple, dans les relevés rythmiques, les mesures préinscrites permettaient de mieux percevoir la pulsation facilitant le travail de notation à proprement parler. De plus, avec un minimum de connaissances concernant la tessiture des instruments, leur nom étant indiqué, le champ des possibles est précisément circonscrit.

La première audition doit toujours viser à identifier le cadre général et cohérent préalable au travail de relevé : tonalité (armure afférente) et parcours tonal dans ses grandes lignes en lien avec la structure (répétitions, retours thématiques...), organisation métrique, *ostinati* éventuels. Autant d'éléments qui, initialement perçus, permettent de baliser le travail de l'oreille.

La cohérence générale du discours musical relevé est de première importance. Or, nombre de candidats semblent crispés sur une pensée quantitative note après note et peinent à s'affranchir d'une progression linéaire de la notation effectuée. Plus que la précision à la note près, le jury sera toujours sensible à l'intelligence musicale du candidat manifestée par la cohérence du relevé global :

- Intelligibilité des lignes, des carrures et des repères.
- Cohérence métrique et rythmique.
- Perception des cadences principales.
- Saisie des fonctions harmoniques et des modulations de base (I, II, IV, V).

Enfin, une présentation graphique correcte, une écriture la plus précise possible des notes sur la portée, une armure reportée sur chaque portée, une certaine rigueur dans la disposition verticale des voix (fragment numéro deux), des indications complémentaires d'articulation, de phrasé, de dynamique, de tempo et/ou de caractère amènent à envisager avec un regard positif le travail effectué ; il convient donc de ne pas négliger cet aspect.

Epreuve de notation de fragments

- **Séquence A : fragments mélodiques**

Malheureusement, de nombreux candidats se sont totalement perdus dans les dictées à une et deux voix. Certains s'engagent dans un relevé s'efforçant péniblement de respecter le « dessin » de la ligne originelle : cette astuce trouve rapidement ses limites et globalement les mêmes erreurs apparaissent régulièrement : confusion d'intervalles, de mode (par exemple mineur et majeur), de registre ou transposition mal négociée (non respect des intervalles).

Rappelons encore que les altérations ne sont pas facultatives et doivent faire l'objet d'une attention particulière au moment de la relecture. Leur absence défigure la mélodie en modifiant les intervalles. Enfin, trop peu de candidats ont une écoute à la fois horizontale et verticale. De fait, les consonances-repères comme l'octave, la quarte, la quinte ne sont alors pas entendues.

- **Séquence B : fragments rythmiques**

Concernant le premier fragment, les rythmes simples de la partie de bongos ont été fréquemment mal relevés et mal pensés (confusions de valeurs, mauvaise perception des temps forts).

Le deuxième fragment fut mieux réussi grâce à un ostinato que la plupart des candidats sont parvenus à noter.

- **Séquence C : fragments harmoniques**

Concernant le premier fragment, très peu de candidats ont réussi à noter la basse au sens strict : très souvent la note de basse est confondue avec d'autres notes de l'accord. Par conséquent le chiffrage du premier fragment est souvent apparu indigent.

Le deuxième fragment fut mieux maîtrisé dans l'ensemble. Les candidats ont principalement concentré leur attention sur le relevé de la ligne de basse. Les chiffrages, c'est-à-dire l'écoute harmonique reste la principale difficulté de beaucoup de candidats.

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2007

Epreuves d'admissibilité

Epreuve Technique – 2^{ème} partie - Commentaire de trois fragments d'œuvres

Texte réglementaire

« **2. Commentaire de trois fragments d'œuvres enregistrées d'une durée n'excédant pas trois minutes chacun.**

Seul le dernier des trois fragments peut être identifié par le sujet distribué au début de l'épreuve. Dans ce cas, le candidat dispose de brèves indications sur son auteur et sur les principales caractéristiques du langage musical utilisé.

Il est procédé pour chaque fragment à trois écoutes successives séparées par un intervalle de trois minutes. Au terme de la troisième écoute de chacun des deux premiers fragments, le candidat dispose de vingt minutes pour rédiger son commentaire. Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, cette durée de vingt minutes est augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve, permettant ainsi au candidat d'affiner son commentaire.

Le candidat peut donner à son commentaire l'orientation de son choix. Toutefois, lorsque le dernier des trois fragments est identifié, le candidat doit développer son commentaire en traitant d'une problématique musicale induite par une ou plusieurs des caractéristiques de ce fragment.

Le candidat est autorisé à prendre des notes pendant l'audition (durée : deux heures) ».

Arrêté du 26 juillet 2005 - J.O n° 185 du 10 août 2005

Sujet

Chaque écoute sera précédée de l'audition du « la » enregistré

Pour chaque fragment, il sera procédé à trois écoutes successives séparées par un intervalle de trois minutes.

Au terme de la troisième écoute de chacun des deux premiers fragments, vous disposerez de vingt minutes pour rédiger votre commentaire.

Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, vous disposerez du temps restant imparti à l'épreuve.

Le troisième fragment est un extrait de *Chador* d'Astor Piazzola. Cette interprétation, dirigée par le compositeur, mobilise une riche instrumentation au service d'une lecture originale du style du tango. Pour ce troisième commentaire, vous devez développer votre propos en traitant d'une problématique musicale induite par l'analyse que vous ferez des différents éléments musicaux caractéristiques de cet extrait.

Enrichissant ceux des sessions précédentes, auxquels il est conseillé de se référer, le présent rapport a pour objectif d'aider les futurs candidats à se préparer au mieux à cette épreuve.

Les conseils des précédents rapports ont été généralement bien suivis et ont permis une meilleure préparation et compréhension de l'épreuve. Inévitablement – c'est la loi du genre, les observations qui suivent pointent les défauts constatés, mais le bilan global est cependant positif. De nombreux

candidats ont en effet su faire preuve de connaissances musicales, techniques et culturelles solides, alliées à des capacités rédactionnelles bien affirmées.

« Savoir écouter » ... vers une compétence d'écouter.

« Savoir écouter » est une des compétences essentielles visées par l'éducation musicale. Poursuivre cet objectif majeur requiert de la part de l'enseignant lui-même une solide technique d'auditeur critique mobilisant parallèlement précision de l'écoute et références culturelles. « Savoir-écouter » est la base indispensable du commentaire, qui doit en outre montrer les capacités du candidat à construire et à synthétiser.

Le rapport de jury concernant cette deuxième partie de l'épreuve technique se présente en quatre points :

- Présentation de l'épreuve – quelques rappels
- Savoir écouter
- Savoir mobiliser des connaissances
- Savoir construire et rédiger.

Présentation de l'épreuve : trois extraits... trois commentaires.

Le « savoir-écouter » se nourrit de la diversité des écoutes menées par le candidat et représentant un large éventail de réalités sonores et musicales. Les trois extraits proposés lors de l'épreuve présentaient en effet des mondes sonores très différents, reflets de la diversité culturelle et esthétique inhérente à l'éducation musicale et très présente dans les programmes d'enseignement de la discipline. Ils ont permis au jury d'évaluer non seulement les compétences musicales et la qualité des apports culturels mais aussi la capacité à analyser et à construire un raisonnement intelligent et convaincant dont une problématique opportune gagne toujours à être le fil conducteur.

Quelques candidats ont construit leurs commentaires à partir d'une écoute comparative des trois extraits. Exercice difficile et maladroite en l'occurrence car il n'est pas demandé dans le cadre de cette épreuve. D'autres, plus rarement, ont encore mal compris cette épreuve en proposant une « leçon » virtuelle adaptée à un niveau scolaire tout aussi virtuel. Ce qui n'est pas demandé non plus. Rappelons donc une nouvelle fois la nature de l'épreuve : construire trois commentaires distincts à partir des trois extraits sonores qui le sont tout autant.

La gestion du temps

C'est une des difficultés majeures de l'épreuve. *« Une bonne préparation exige un entraînement régulier et méthodique dans les conditions du concours, sans documents et en respectant la durée de l'épreuve »* [Extrait du rapport 2006]. Les étapes qui permettent de construire un commentaire de qualité sont clairement précisées par le rapport de jury de la session 2006 :

- *« analyse paramétrique détaillée, inventaire des éléments constitutifs de l'extrait (le plus souvent au fil de l'écoute),*
- *recherche d'une problématique s'appuyant sur les éléments les plus caractéristiques,*
- *rédaction faisant ressortir les idées-clés mais se fondant nécessairement sur l'analyse,*
- *relecture qui permet souvent d'éviter certaines maladroresses et négligences (fautes d'orthographe, répétitions, barbarismes...) ».*

Lors de l'épreuve, le candidat doit avoir acquis tous les réflexes nécessaires pour appliquer cette méthodologie aux spécificités des extraits entendus et du même coup s'occuper de l'essentiel, le commentaire d'écoute au service d'une réflexion problématisée. Trop de copies présentent des propos inachevés voire tout juste amorcés. D'autres souffrent d'une regrettable hétérogénéité d'ensemble, certains extraits semblant négligés au profit de la rédaction plus soignée des autres. Or,

ce choix est lourd de signification pour une épreuve où, justement, le candidat doit saisir toutes les occasions qui lui sont données pour faire valoir sa culture et sa technique musicales.

Quelques observations sur les trois extraits de la session 2007

- **Récitatif et air d'*Arion*, André Campra**

Cet extrait est issu de la cantate *Arion*, publiée en 1708. La voix de soprano est accompagnée d'une flûte allemande (flûte traversière) et de la basse continue (basse de viole, clavecin et théorbe).

L'extrait se divise en deux moments :

- Récitatif : épisode narratif, la compréhension du texte est privilégiée, l'accompagnement à la basse continue soutient sobrement le discours vocal.
- Ariette : épisode descriptif de forme ABA' suggérant une forme *aria da capo*.

La flûte présente une ritournelle reprise par la voix de soprano. Le parcours tonal est clair : ré mineur - fa majeur - ré mineur.

- **Extrait du 3^e mouvement de *Uxuctum*, Giacinto Scelsi**

Œuvre pour orchestre et chœur mixte en cinq mouvements composée en 1966. Le compositeur lui donna le sous-titre suivant : « *La légende de la cité Maya, détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses.* »

L'orchestre est important et d'une nomenclature relativement originale, notamment dans l'équilibre des familles de timbres : clarinette, clarinette en mi b, clarinette basse, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 2 tubas / tuba contrebasse, 7 percussions singulières (bidons, feuille métallique, calotte d'aluminium...), timbales, vibraphone, sistre, ondes Martenot, 6 contrebasses.

L'organisation formelle est de type linéaire, sans « forme » déterminée. Scelsi y utilise volontiers des oppositions binaires (tension/détente, accumulation/dissolution, progression/résolution) toujours réalisées par des contrastes violents.

- **Extrait de *Chador*, Astor Piazzolla, enregistré au studio mondial Sound – Milan, 1977.**

Pièce composée, arrangée et ici dirigée par Astor Piazzolla. La formation instrumentale réunit un bandonéon, une basse, des percussions, un violon, un alto, un violoncelle, des flûtes, une guitare et un orgue.

La structure s'organise par juxtaposition de *patterns* de 8 mesures avec éléments invariants et variations autour de motifs. Parallèlement, la texture se densifie progressivement.

Cette pièce emprunte aux sources populaires (thèmes), plus spécifiquement au tango argentin (couleurs instrumentales, variante du rythme de milonga), à l'écriture savante (contrepoints, chromatismes, dissonances) et à la *variété* (patterns).

Comme souvent dans l'œuvre de Piazzolla, cette pièce réunit de multiples influences, de l'époque baroque au 20^{ème} siècle, de la cantate au tango. L'ensemble permettait de solliciter différentes références culturelles au service de problématiques particulièrement riches.

Savoir écouter

L'écoute est un paradoxe. Si d'un côté elle reste une évidence, de l'autre, elle masque volontiers la complexité du processus, partant, les compétences à développer pour en tirer parti.

Savoir écouter et en tirer « commentaire », c'est :

- Percevoir et isoler les éléments caractéristiques et constitutifs d'un document sonore ;
- Reconnaître, écrire et désigner ces éléments à l'aide d'un vocabulaire approprié ;
- Construire un commentaire à partir de ces éléments.

Le commentaire ne peut se passer d'une analyse auditive approfondie. Apprendre à écouter est un travail au long cours et doit rester une préoccupation permanente des candidats.

Cette analyse repose sur d'indispensables compétences techniques mises au service de l'écoute musicale. Elle doit permettre:

- « *La mise en évidence des caractéristiques de langage prenant en compte le caractère de l'oeuvre ainsi que la globalité du phénomène musical, les notions d'espace, temps, couleur, forme, dont l'interaction fait la richesse du discours.* »
- « *De montrer leur capacité à transcrire des éléments thématiques sur portée ou à recourir à une représentation graphique consolidant le commentaire.* » [Extrait du rapport de la session 2006]
- « *Un entraînement régulier à la prise de notes est indispensable dans la préparation de l'épreuve. L'inexactitude de certains relevés, l'incapacité à noter les éléments importants sont autant d'éléments pris en compte dans l'évaluation...* » [Extrait du rapport de la session 2006]

Rappelons qu'il ne s'agit pas ici d'une dictée musicale, la première partie de l'épreuve technique « notation de fragments » permettant au jury d'évaluer cette compétence spécifique. L'enjeu est tout autre : le relevé musical n'est pas évalué « à part » du commentaire mais dans sa pertinence au regard de celui-ci. La prise de notes ne reste donc qu'un outil opportun au service de la construction du propos. « *Les relevés sont les bienvenus lorsqu'ils enrichissent et précisent le commentaire mais demeurent inutiles et inopportuns lorsqu'ils se résument à prendre en dictée l'extrait musical sans justification aucune.* » [Extrait du rapport de la session 2005].

L'objectif du relevé n'est pas de fournir un catalogue, une notation exhaustive de thèmes, motifs, rythmes, enchaînements harmoniques, etc. mais d'isoler des éléments essentiels : « *Qu'identifions-nous comme élément saillant et fondateur de l'extrait proposé? Pourquoi notons-nous plutôt des changements de timbres et d'instrumentation dans tel extrait, une grille harmonique dans l'autre, différentes strates sonores dans un troisième?* » [Extrait du rapport de la session 2006] ; « *Un travail de sélection est indispensable pour réaliser la mise en forme finale.* » [Extrait du rapport session 2006]. Le relevé thématique ou mélodique, primordial la plupart du temps - mais quelquefois superflu comme pour le deuxième extrait proposé - ne saurait suffire à une analyse approfondie. Certains extraits offrent des caractéristiques autrement discriminantes pour la rédaction du commentaire.

De nombreux candidats négligent ainsi d'autres paramètres tout aussi essentiels, voire prédominants dans certaines écoutes. Ainsi en est-il de la couleur, des timbres, du jeu instrumental, de l'harmonie, du rythme, de la prosodie et de son interprétation, etc. Une écoute globale préalable, sans *a priori*, est donc nécessaire pour appréhender l'intérêt de commenter chacune de ces dimensions de l'écriture musicale. Dans cette perspective, le relevé musical ne peut le plus souvent se satisfaire de la notation traditionnelle et gagne à se présenter sous d'autres formes : grille, schéma, codage, ou toute représentation graphique permettant ensuite d'étayer l'argumentation du commentaire.

Si certains candidats montrent de réelles capacités en ce domaine, d'autres, plus nombreux, en ont une perception erratique... Le jury a quelquefois noté l'incapacité à relever des éléments importants : la structure, le plan tonal - il était pourtant particulièrement clair dans le premier extrait - , les spécificités de l'écriture, l'écoute harmonique. Et il en va trop souvent de même du matériau sonore lui-même : confusion de timbres, de rythmes, de modes, de cadences...

Le texte chanté du premier extrait a été parfois mal perçu : « texte religieux », « en latin », voire « en italien », orientant vers un commentaire hors-sujet. Autant de lacunes techniques inacceptables à ce niveau de formation car révélant une oreille déficiente à laquelle une culture malheureusement bien souvent également déficiente ne peut suppléer.

Enfin, souhaitons qu'une attention particulière soit systématiquement portée à la manière dont le relevé d'exemples musicaux est inséré dans la mise en page. Car, si l'on n'y prend garde, son absence amène irrémédiablement des difficultés de lecture et des confusions dans la progression du texte. Une argumentation claire, justifiant la pertinence du relevé, avec par exemple un système de renvois dans le texte rédigé, pourrait permettre une plus grande lisibilité de l'ensemble.

Les sons se décrivent – un vocabulaire précis et approprié

Disposer d'un vocabulaire technique approprié permet bien souvent d'éviter des confusions préjudiciables. Outre les problèmes liés plus généralement à la syntaxe et à l'orthographe sur lesquels nous reviendrons plus bas, l'utilisation d'une terminologie adéquate, pertinente au regard des caractéristiques musicales propres à chaque extrait, est indispensable. Ainsi certaines copies présentent-elles des confusions impardonnables sur certains termes de base. Ainsi et par exemple :

- tempo / pulsation / rythme...
- ambitus / tessiture / registre...
- « les instruments se mélangent », « le thème revient souvent », « un passage qui revient presque tout le temps », « un chœur avec des hommes et des femmes »...

De plus, un vocabulaire technique précis et adapté permet souvent de dépasser des jugements ou appréciations personnels inopportuns dans cet exercice et qui restent la plupart du temps naïfs et maladroits :

- « un fortissimo qui m'a fait sursauter à chaque fois » ; « effrayant, angoissant, fantomatique » ; « Infernal » ; « On se croirait dans les entrailles d'une créature fantastique » ; « une pièce très agréable à écouter » ; « L'auditeur ne sait plus où il est. »

Savoir mobiliser des connaissances

De même que pour les compétences techniques explicitées précédemment, il ne s'agit pas ici de livrer un catalogue déconnecté de la réalité de l'écoute. Il reste bien préférable de mobiliser les connaissances les plus pertinentes au service d'une meilleure compréhension de la musique.

Un des enjeux essentiels de l'épreuve est de souligner la capacité du candidat à se dégager de l'écoute pour mobiliser ses connaissances, qu'il s'agisse :

- De références culturelles organisées dans le temps et l'espace ;
- De connaissances sur la diversité des esthétiques musicales ;
- Des problématiques induites par la mise en perspective des deux points précédents.

Le repérage des éléments caractéristiques de l'extrait dès la première écoute reste le point de départ de cette dimension du travail à entreprendre. Ceci conduit à une première mobilisation des connaissances *ad hoc* qui permettront alors au candidat, non seulement de préparer la deuxième écoute mais, déjà, d'envisager une problématique porteuse avant de la développer. Or, certains candidats se focalisent sur le premier point sans parvenir à le dépasser. C'est alors sans doute que ces ressources et références culturelles indispensables sont excessivement lacunaires ce dont témoigne la pauvreté des apports culturels, les approximations dans les dates voire les périodes ou même les compositeurs. Il est ainsi indispensable de se forger une solide culture musicale personnelle en intensifiant et diversifiant ses pratiques d'écoute en veillant à ne négliger aucune esthétique musicale.

Les trois extraits proposés permettaient de mobiliser des ressources variées et de nombreux candidats ont su tirer parti de cette diversité stylistique. Certaines notions culturelles incontournables (et donc naturellement attendues par le jury) présentées clairement, ainsi qu'un lexique approprié, bien adapté à chacun des extraits, leur ont permis d'argumenter correctement et avec précision.

- Le 1^{er} extrait (Campra) a été dans l'ensemble assez correctement identifié (souvent attribué à Lully) mais quelques candidats ont montré de graves lacunes semblant tout ignorer de la basse continue ou de la musique vocale française profane de l'époque baroque.
- Peu de copies ont montré des connaissances solides concernant Piazzola (parfois italien!) et le tango (mot absent de certains commentaires!).
- Le deuxième extrait (Scelsi) a révélé quelques confusions et une méconnaissance des courants stylistiques du 20^{ème} siècle. (bruitistes, musique concrète, musique électro-acoustique, musique spectrale, etc.)

Savoir construire et rédiger.

- **Construire**

« Rappelons que la linéarité du commentaire est à proscrire. Il ne sert à rien de vouloir restituer chronologiquement le déroulement de l'extrait dans son intégralité. L'intérêt de l'exercice réside au contraire dans la sélection que le candidat opère dans ce qu'il entend. » [Extrait du rapport de la session 2004]. A ce titre, le jury a noté une évolution positive et prometteuse, la plupart des candidats ayant fait un effort de structuration et de mise en forme. Cependant, la problématique et le plan annoncés en introduction sont assez fréquemment escamotés par la suite et quelquefois, faute des compétences et connaissances techniques ou culturelles, la suite du propos s'effondre avec fracas.

Situer l'extrait géographiquement et historiquement ne constitue pas une problématique en soi. Or cet objectif apparaît souvent comme prioritaire. Certains candidats se livrent en effet à une « enquête », identifiant plusieurs indices permettant de tendre vers une identification plus ou moins précise de l'extrait.

L'enjeu esthétique et musical porté par l'extrait et la problématique qui l'illustre doivent induire le plan du commentaire et non l'inverse. Un simple « plan standard du commentaire d'écoute » ne saurait permettre une démarche pertinente ; et quelques copies proposent ce schéma de fonctionnement « artificiel » et peu satisfaisant : première partie, description de l'extrait ; deuxième partie, mise en valeur d'un élément caractéristique/identification. L'ensemble est alors évidemment proche du commentaire linéaire et s'éloigne fort peu de la description ou de la paraphrase. A l'instar du libellé d'un sujet de dissertation, l'extrait proposé (et son éventuelle identification comme c'était le cas, cette session, pour le 3° extrait) doit être appréhendé comme un véritable sujet, la problématique choisie induisant un plan avec introduction, développement et conclusion. Or, trop de candidats négligent encore ce savoir-faire essentiel avec lequel ils devront pourtant guider les élèves dans le domaine des pratiques d'écoute. Le jury est donc particulièrement attentif à la manière dont le candidat analyse le sujet et en cerne les contours, en dégager une question centrale, s'y tient, et développe en conséquence un commentaire logique et structuré.

Certaines problématiques ont cependant permis des développements particulièrement bienvenus. En voici quelques exemples pour chacun des extraits de cette session :

- 1° extrait : rapports texte-musique ; interprétation et ornementation baroque ; esthétique baroque : repères historiques et stylistiques ; goûts réunis : styles français/italien ; l'écriture vocale et ses relations avec les instruments.
- 2° extrait : œuvre de contrastes ; agencement de l'espace sonore et son rapport à la couleur ; les procédés d'écriture au service de l'intensité dramatique ; traitement du timbre, de l'espace et du temps.
- 3° extrait : métissage populaire/savant ; musique et danse ; virtuosité ; fusion des styles ; les influences du jazz et de la musique savante sur le tango.

- **Rédiger**

Liée aux problèmes d'organisation et de gestion du temps, la rédaction en temps limité pose problème à de nombreux candidats. Comme le soulignait un précédent rapport, « aucun candidat n'a le temps de rédiger au brouillon. Il est donc nécessaire d'affermir l'écriture par une pratique très fréquente. » [Rapport de la session 2006]. Ainsi, seule une préparation intensive, dans les conditions de l'épreuve, permet de surmonter cette difficulté.

A l'heure où la loi d'orientation et de programme pour l'avenir de l'école du 23 avril 2005 fait obligation à l'école d'apporter à tous ses élèves un *socle commun de connaissances et de compétences*, on peut légitimement s'interroger sur la maîtrise de l'orthographe et de la grammaire manifestée par de nombreuses copies. Lorsqu'un des enjeux de ce socle reste de « faire accéder tous les élèves à la maîtrise de la langue française, à une expression précise à l'oral comme à l'écrit » et qu'il est précisé que cet objectif « relève de l'enseignement du français mais aussi de toutes les disciplines. », on mesure l'exigence du jury en cette matière.

Que dire alors des très nombreuses fautes d'orthographe et de grammaire rencontrées dans les copies (et rares sont celles qui en sont exemptes) ?

Des copies peu soignées, illisibles ou difficilement déchiffrables ?

Si quelques copies particulièrement peu soignées sont souvent indéchiffrables, d'autres témoignent d'un style indigent doublé d'une pauvreté de vocabulaire, de carences orthographiques, de fautes d'accord, d'incorrections dans la syntaxe ou de phrases incohérentes. Ces lacunes sont impardonnables lorsque l'on aspire à devenir enseignant. Rappelons ainsi que « music » s'écrit musique, que « tymbales » s'écrit timbales, que « dissonnances » ne prend qu'un seul n et qu'un « obstinato » ne prend pas de b... Sans doute une attentive relecture aurait-elle le plus souvent permis d'éviter bon nombre d'erreurs grossières et inadmissibles.

D'autres excès peuvent devenir réhibitoires lorsqu'ils s'accumulent. Notons en quelques-uns :

- L'utilisation de certaines tournures familières : « *On retrouve notre chanteuse, notre clavecin* » « *la formule rythmique se balade entre le chant et la flûte* »...
- Un niveau de langage excessif et pour le moins inadapté : « *Le compositeur s'attache plus à l'élocution paroxystique qu'à la sophistication indépendante de chaque timbre.* » ;
- Les jugements de valeur subjectifs ou personnels tout à fait déplacés dans le cadre de cette épreuve.

Pour conclure sur ce point, citons les conseils du rapport de jury de la session 2006 qui restent pour l'essentiel d'une brûlante actualité.

« Faire le choix d'un registre de langue soutenu, sans pédantisme ni excès d'emphase, écrire avec clarté et précision, sont les qualités attendues des candidats. »

« Pour en faciliter la lecture, il faut éviter que le texte ne se présente comme un pavé compact. Il est recommandé de passer à la ligne chaque fois que l'on change d'idée ou d'argument. Le correcteur n'aura pas ainsi à hésiter pour saisir la structure même de la démarche. La clarté de la présentation et l'intelligibilité de l'écriture sont indispensables et inhérentes au métier d'enseignant »

La force de l'évidence...

Epreuve Technique – 3^{ème} partie - Harmonisation d'une mélodie donnée

Texte réglementaire

1^o Épreuve technique

Cette épreuve est organisée en trois parties distinctes :

1 - Notation de fragments (...)

2 - Commentaire de trois fragments d'œuvres (...)

3 - Harmonisation d'une mélodie donnée de huit à seize mesures. Le candidat écrit une basse et son chiffrage harmonique (durée : une heure et trente minutes).

Chaque partie entre pour un tiers dans la notation.

Pour l'ensemble de l'épreuve, seul le diapason mécanique est autorisé.

(Durée totale de l'épreuve : cinq heures. Coefficient 1.)

ARRÊTÉ DU 10-7-2000 ; JO DU 5-8-2000

Sujet

Andante

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various phrasings and dynamics. The piece concludes with a double bar line.

Proposition d'harmonisation

Andante

1 *p* 5 2 6 5 4 3 7 5 4 3

4 6 #2 6 # 5 6 #6 6 4 # *mf*

7 *p* 5 6 6 5 4 3 7 5 4 3 *mf*

10 7 dim. 6 5 7 dim. 6 5 6 6 6 7 5 dim. 5 dim. 4 +

13 +7 5

Tout travail d'harmonisation doit toujours débiter par l'analyse détaillée du texte et l'audition intérieure qui en découle. C'est cette première perception globale qui guide le choix des accords et des enchaînements. Le jury engage chaque candidat à ne pas négliger cette première étape afin que la logique verticale se dégage ensuite de plus en plus nettement. Identifier le parcours tonal, le plan cadentiel, les piliers harmoniques, le rythme des successions et la structure (avec rappels thématiques) créent peu à peu les conditions nécessaires à l'émergence d'une ligne de basse cohérente et musicale.

Autre indice dont la prise en compte est toujours éclairante : qu'en est-il des notes réelles et étrangères de la mélodie ? Une analyse sur ce plan viendra toujours confirmer ou infirmer les choix effectués.

Dans cette perspective, bon nombre de copies restent décevantes

- Le parcours tonal, l'emplacement des cadences ainsi que la tonalité générale du texte ne sont pas entendus.
- La morphologie harmonique des différents types d'accords et leur syntaxe (fonctions et agencement des degrés au sein d'une phrase musicale) sont très mal maîtrisées. D'ailleurs, beaucoup de chiffrages sont incohérents par rapport à la mélodie.
- Des altérations sont fausses - parfois oubliées- ce qui met singulièrement en danger l'ensemble de l'harmonisation.

Résultats pour l'ensemble de l'épreuve technique (1^{ère}, 2^{ème} & 3^{ème} partie)

2005		2006		2007	
CAPES (Public)		CAPES (Public)		CAPES (Public)	
675 candidats notés		669 candidats notés		595 candidats notés	
Note la plus haute	17,03	Note la plus haute	18,6	Note la plus haute	16,86
Note la plus basse	0,29	Note la plus basse	0,30	Note la plus basse	0,76
Moyenne générale	7,40	Moyenne générale	5,28	Moyenne générale	7,57
Moyenne des admissibles	8,75	Moyenne des admissibles	8,19	Moyenne des admissibles	9,91
CAFEP (Privé)		CAFEP (Privé)		CAFEP (Privé)	
candidats notés		88 candidats notés		104 candidats notés	
Note la plus haute	15,84	Note la plus haute	15,40	Note la plus haute	17,52
Note la plus basse	0,29	Note la plus basse	0,40	Note la plus basse	1,43
Moyenne générale	7,13	Moyenne générale	4,94	Moyenne générale	7,05
Moyenne des admissibles	9,39	Moyenne des admissibles	7,82	Moyenne des admissibles	9,91

Admission

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2007

Epreuves d'admission

Epreuve de direction de chœur

Texte réglementaire

2° Direction de chœur

*Un texte polyphonique à deux voix égales n'excédant pas vingt mesures est proposé au candidat. Celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire chanter intégralement, ou en partie. Le candidat dispose d'un clavier pendant la durée de la préparation et pendant la durée de l'épreuve.
(Durée de la préparation : trente minutes – Durée de l'épreuve : vingt minutes – Coefficient 1)*

ARRETE DU 10-7-2000 ; JO DU 5-8-2000

Rappels des conditions de déroulement de l'épreuve

Bénéficiant d'une mise en loge individuelle pendant laquelle il dispose d'un clavier, chaque candidat a toute liberté pour préparer l'apprentissage de la partition qui lui a été proposée. Durant l'épreuve, il dirige un ensemble de six chanteurs – étudiants, répartis selon l'un ou l'autre des équilibres suivants :

- un ensemble à voix égales (trois sopranos/trois altos)
- un ensemble à voix mixtes (trois sopranos/trois barytons)

Le présent rapport complète les remarques formulées par ceux des sessions précédentes – rapports que nous conseillons de lire attentivement – et réaffirme les principes de base nécessaires à la réussite de cette épreuve.

Quelques chiffres :

sur 219 candidats ADMISSIBLES	soit
43 candidats < 5	19,60%
5 < 76 candidats <10	34,70%
10 < 62 candidats < 15	28,30%
38 candidats > 15	17,30%

sur 90 candidats ADMIS	soit
5 candidats < 5	5,50%
5 < 15 candidats <10	16,60%
10 < 37 candidats < 15	41,10%
33 candidats > 15	36,60%

- 45,60% de candidats admis ont donc passé cette épreuve honorablement, avec brio même pour certains, ce qui s'avère très encourageant.

Mais,

- 22,10% de reçus abordent le métier avec de graves carences : on ne saurait trop leur conseiller de mettre à profit leur année de stage pour tenter d'y remédier.

Et surtout,

- 54,30% des admissibles – soit plus de la moitié – se présentent en ne maîtrisant pas les attendus de l'épreuve. Faire partie d'une chorale, avoir une bonne maîtrise solfégique, travailler sa voix et sa gestique, analyser des partitions sont autant de compétences musicales, parties intégrantes du métier, à développer le plus tôt et le plus régulièrement possible.

De l'importance du contact avec les choristes et de la bonne utilisation des moyens de communication

La façon de se présenter devant le groupe et la nature du contact établi par le candidat dès les premières minutes sont déterminantes pour l'ambiance dans laquelle va se dérouler l'épreuve : aisance, dynamisme, contact souriant, énergie, etc. Autant de choses d'emblée perceptibles et qui influenceront nécessairement sur le travail qui suivra. La communication avec le chœur doit sans cesse faire interagir plusieurs vecteurs :

- **La voix chantée** : sans être obligatoirement une voix très travaillée, elle doit être juste, bien placée, favorisant ainsi un bon exemple vocal d'autant plus important que le chœur reproduit par imitation.
- **La présentation du chant** qui est indispensable : créant un climat musical, cette première perception globale en favorise la mémorisation et sa qualité suscite chez les choristes le désir de chanter. Certains ont su rendre ce moment très agréable, agrémentant leur prestation d'un accompagnement au clavier fort bien venu. Chez d'autres au contraire elle fut complètement absente et le reste du travail s'en ressentit.
- **La gestique** : souple, claire, précise c'est d'elle aussi que dépendra la qualité de l'interprétation. Sans oublier de faire respirer les choristes, elle restera musicale et expressive avant tout, ce à quoi ne correspondent pas les battues solfégiques ou scandant exclusivement les pulsations. On ne saurait trop conseiller de travailler les départs, surtout sur une levée (comment avoir une séance dynamique lorsque l'on doit s'y reprendre à plusieurs fois avant de réussir à faire démarrer le chœur ?). Savoir utiliser son geste pour indiquer les nuances dispenserait de bien longues explications verbales qui, elles aussi, nuisent à la dynamique de la séance. Il s'agit donc là de maîtriser les rudiments de la gestique de direction.
- **Le regard** : une bonne relation chef-groupe s'établit aussi avec le regard. Que dire ainsi de certaines prestations pendant lesquelles les candidats, le nez dans la partition, absorbés par un texte qu'ils ont du mal à maîtriser, ne regardent quasiment jamais le groupe ? Le pupitre, la partition ou le piano ne doivent en aucun cas devenir une barrière.
- **La voix parlée** : c'est hélas le moyen de communication privilégié lorsque les autres ne sont pas maîtrisés, engendrant alors une séance peu musicale et ennuyeuse. Inutile, par exemple, de décrire la partition en indiquant où l'on veut placer certaines nuances. Il est bien préférable de chanter le passage nécessaire avec musicalité en insistant sur les points importants puis, lors de l'interprétation du chœur, le solliciter sur ces mêmes aspects avec une gestique adéquate. Les consignes verbales dont l'accumulation a souvent pour seule raison d'être de calmer l'anxiété de celui qui les formule – et pour effet de saturer l'attention de ceux qui les écoutent – sont à limiter au strict nécessaire. Quelques phrases courtes, claires et précises, de bons exemples vocaux aussi nombreux que nécessaires, une gestique appropriée et une bonne utilisation du piano valent mieux que le plus beau des discours et donnent à la musique la place qu'elle doit avoir : c'est ainsi que certains – trop peu nombreux – ont su rendre leur prestation efficace et agréable, tant pour les choristes que pour le jury. Notons enfin que cette attitude... musicale est la garantie d'une efficacité pédagogique accrue en situation professionnelle.
- **L'écoute du groupe** : elle est indispensable à un travail efficace et dynamique. Il s'agit à la fois d'écouter le chœur et de préparer mentalement ce qui va suivre dans le processus d'apprentissage. Celui-ci peut toujours prendre deux directions principales : reprise focalisée sur une exigence particulière - car les erreurs doivent être perçues et corrigées avant qu'elles ne s'installent - ou passage à une difficulté nouvelle. Or, nombreux sont les candidats qui laissent passer certaines fautes mélodiques ou rythmiques sans les corriger et plus nombreux encore ceux qui ne parviennent pas à isoler la difficulté mais au contraire font répéter des phrases entières pour un tout petit passage qui demande à être rectifié, tombant ainsi dans le rabâchage qui génère la lassitude et parfois même l'ennui.

Trop peu de candidats ont su obtenir non seulement une restitution exacte du texte mais aussi l'amélioration de la qualité vocale du chœur (couleur vocalique, articulation du texte, homogénéité des pupitres, etc.). Il y en eut cependant, et les prestations de qualité ont été celles où le candidat s'est montré d'une grande efficacité grâce à une écoute fine de la production du chœur, adaptant sa stratégie à la difficulté présente, improvisant des solutions multiples pour y remédier rapidement, n'hésitant pas à donner de nombreux exemples vocaux de qualité.

De l'utilisation du piano

Le piano est certes un instrument pour « faire de la musique » mais dans le cas présent il est aussi un « outil pédagogique » dont il convient de se servir avec pertinence et discernement. Beaucoup,

incapables de donner un exemple vocal juste, l'utilisent comme une « béquille » : faut-il rappeler qu'en aucun cas l'instrument ne peut se substituer à la voix ? Pour d'autres, il n'aura qu'un rôle de guide-chant, la note de départ étant régulièrement frappée avec vigueur, utilisation particulièrement anti-musicale s'il en est.

Certains sauront en faire bon usage en l'utilisant ponctuellement, de façon harmonique, pour aider les choristes dans une difficulté mélodique ou en jouant la deuxième voix tout en chantant la première par exemple, situations véritablement polyphoniques. Son utilisation est bienvenue également pour la présentation du chant et pour la mise en valeur du résultat final.

De l'importance de l'analyse du texte et de sa prise en compte pour une stratégie d'apprentissage adaptée

C'est de l'analyse du texte que découlera la stratégie d'apprentissage avec toujours la préoccupation de le rendre facilement mémorisable :

- **En utilisant les caractéristiques propres au chant donné** on évite tout travail linéaire et fastidieux qui se développe toujours au détriment d'autres stratégies plus fines et efficaces pour la mémoire des choristes. Il ne faut par exemple pas hésiter, dans le cas d'une phrase de structure binaire, à faire travailler parallèlement les deux cadences, le début de chaque période étant le même. Si des entrées en imitation sont rigoureusement identiques et comportent le même texte, pourquoi ne pas les apprendre à tous pour ensuite les décaler plutôt que de perdre un temps précieux à se préoccuper de chaque pupitre avec parfois les mêmes erreurs techniques et musicales pour chacun ? D'où l'importance d'une bonne analyse préalable à l'épreuve, analyse qui aura su dégager la stratégie d'apprentissage adaptée au texte. Le jury a parfois eu l'impression de recettes « plaquées » ne tenant aucun compte des caractéristiques du chant donné : est-ce bien judicieux de faire du « parlé rythmé » sur un texte en valeurs longues par exemple ?
- **En privilégiant le travail polyphonique** : le schéma malheureusement le plus répandu consiste à apprendre la première phrase de la première voix puis celle de la deuxième pour superposer ensuite le tout avec plus ou moins de bonheur, la polyphonie n'intervenant que tardivement et trop abruptement après un travail uniquement mélodique. Pourquoi, lorsque la première voix est sue ne pas s'occuper de polyphonie ? Les choristes y trouvent une globalité musicale motivante qui leur permet de se situer dans l'ensemble de la pièce interprétée ce qui facilite alors la mémorisation.
- Certains candidats ont su parfaitement le faire, créant ainsi un véritable moment musical et conduisant une séance menée avec dynamisme.
- **Le découpage du texte est très important** : comment peut-on mémoriser aisément un chant qui n'a pas été présenté dans sa globalité (au moins l'une des deux voix) et qui est appris par fragments au mépris du sens de la phrase musicale et du texte qu'elle porte ? Quels points de repères les choristes peuvent-ils avoir ? N'est-ce pas rendre le texte dans son ensemble bien plus difficile qu'il ne l'est en réalité en accumulant les difficultés de mémorisation et d'enchaînement ?

Quelques conseils pour la bonne utilisation du temps de préparation

Au cours de certaines prestations, le jury s'est demandé comment les trente minutes de préparation – avec un clavier à disposition – avaient pu être utilisées ! Aussi n'est-il pas inutile de rappeler quelques conseils en espérant qu'ils puissent aider les futurs candidats à tirer parti de ce moment. Ils découlent bien sûr de ce qui précède :

- Faire un bon déchiffrage de la partition et s'entraîner à la chanter juste et sans erreur de lecture.
- S'imprégner du texte de façon à pouvoir s'en dégager et en favoriser ainsi la transmission au groupe.
- Analyser le chant dans ses deux dimensions, mélodique et harmonique, et, à partir de ce travail, construire une véritable stratégie d'apprentissage basée sur les spécificités du texte musical donné en prévoyant les difficultés susceptibles d'être rencontrées.

- Dégager la grille harmonique du texte et prévoir une utilisation du piano à la fois musicale et pédagogique.

On retrouve dans cette épreuve toutes les qualités relationnelles, pédagogiques et musicales requises pour l'enseignement de l'éducation musicale : les meilleurs candidats ont été ceux qui ont su mener une prestation dynamique, appuyée sur une solide technique vocale, conduire une démarche d'apprentissage pensée et construite, portée par des exigences musicales constamment présentes dans l'interprétation. Ceux-là ont su donner au chœur l'envie de s'investir pleinement.

2006

CAPES (Public)	
Moyenne de l'épreuve	9,2
Moyenne des admis	12,3
Moyenne des refusés	7,0

CAFEP (Privé)	
Moyenne de l'épreuve	9,4
Moyenne des admis	12,6
Moyenne des refusés	7,1

2007

CAPES (Public)	
Moyenne de l'épreuve	9,07
Moyenne des admis	12,20
Moyenne des refusés	6,92

CAFEP (Privé)	
Moyenne de l'épreuve	10,16
Moyenne des admis	12,80
Moyenne des refusés	5,62

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2007

Epreuves d'admission

Epreuve d'arrangement

Texte réglementaire

À partir d'une partition pour chant et piano n'excédant pas vingt mesures, le candidat réalise un arrangement pour la formation suivante : une voix chantée, un instrument monodique, un instrument rythmique, un instrument harmonique. La partition à arranger est donnée sous deux formes :

- forme imprimée traditionnelle,
- en fichier MIDI équivalent.

Pendant la mise en loge, chaque candidat dispose des outils suivants :

- clavier électronique avec écoute individuelle au casque ;
- station d'informatique musicale équipée d'un séquenceur éditeur de partition, d'un générateur de sons, d'un clavier à la norme MIDI, d'une écoute individuelle au casque et d'une imprimante.

Au terme de la préparation, le candidat présente la partition de sa réalisation au jury, en interprète des parties significatives et la commente.

Au moment de la soutenance, le candidat dispose d'un piano, de percussions et d'une station d'informatique musicale équivalente à celle utilisée lors de la préparation. Il peut en outre apporter son instrument personnel.

(Durée de la préparation : trois heures. Durée de la soutenance : trente minutes. Coefficient : 1.)

ARRÊTÉ DU 10-7-2000 ; JO DU 5-8-2000

Les futurs candidats pourront utilement se référer aux rapports 2005 et 2006 dans lesquels la plupart des observations formulées concernant cette épreuve restent valables pour la session 2007.

Nous ne saurions trop insister sur le fait que les candidats doivent avant tout mesurer clairement les enjeux de cette épreuve. Elle vise en effet à mettre en avant des compétences musicales multiples. La maîtrise de la voix et, accessoirement, d'un instrument, est une condition nécessaire mais non suffisante pour convaincre le jury. En effet, il faut ajouter à cela une capacité à développer un propos détaillé et argumenté sur la nature même de l'arrangement proposé. Ce propos doit veiller à expliciter les choix esthétiques en matière de timbre, de structure, de formules rythmiques, de registres, de tempos, de nuances, tout cela en montrant constamment que l'on est avant tout musicien.

Remarques générales

Le jury a pu apprécier quelques excellentes prestations lors de cette session. Elles sont généralement la résultante d'une bonne interprétation vocale en phase avec l'arrangement, d'une bonne compréhension du texte de la chanson, de choix esthétiques naturels et non forcés et surtout, d'une présentation vivante, illustrée de nombreux exemples joués en temps réel, avec les sons adéquats, sur le clavier MIDI ou plus rarement sur les petites percussions présentes dans la salle.

Le matériel utilisé

L'outil informatique fourni au candidat est constitué d'une plate-forme PC avec Windows XP.

Les différents logiciels séquenceurs mis à disposition sont :

- Steinberg Cubase VST Score 5.1
- Steinberg Cubase SX1 et SX3
- Logic Audio Platinum
- Magix Music Studio 2005 de luxe

L'expandeur est un Roland JV1010

Le cas du papier, du crayon et de la gomme

Chaque année, le nombre de présentations « à l'ancienne » se restreint. La grande souplesse que permet la présentation informatique semble séduire la plupart des candidats. Le jury a cependant pu déplorer, lors d'une des rares présentations sur papier, un travail manuscrit joué au piano constitué d'une polyphonie particulièrement touffue ressemblant davantage à un travail de classe d'écriture qu'à un arrangement exploitable en classe de collège.

Il faut donc ici rappeler qu'il s'agit d'une épreuve d'arrangement avec interprétation et soutenance et non d'une épreuve d'écriture (comme l'épreuve d'harmonisation de l'admissibilité).

Quelques conseils

La chanson à arranger est toujours accompagnée de l'intégralité de son texte. Il est donc indispensable de lire celui-ci pour en dégager un certain nombre de pistes de travail : choix du style musical et de la structure notamment.

Partant de ce passage obligé, le candidat devra veiller à ne pas plaquer des styles incongrus dans un but qui ne serait pas artistiquement réfléchi. Ainsi, une chanson de Jacques Brel s'est-elle trouvée dénaturée par un arrangement qui voulait sonner « cubain » mais dont le résultat final, fort éloigné de l'ambition initiale, ne laissait aucune place à l'impact émotionnel présent dans le texte fourni.

Concernant la structure, on insistera à nouveau sur le fait que le fichier MIDI fourni au candidat n'est qu'un squelette qu'il lui appartient d'habiller. Ainsi, la fonction d'une introduction, outre de donner le tempo et la tonalité du chant, pourra constituer un moyen pour l'arrangeur d'installer son décor sonore, annonçant ainsi ses choix stylistiques. Il est tout aussi utile de conclure l'arrangement par quelques mesures de coda. La réalisation de l'arrangement peut parfois ne pas reprendre la totalité des couplets et refrains du chant puisque « *le candidat en interprète des parties significatives et la commente* ».

Le candidat devra cependant tout mettre en œuvre pour produire une interprétation vocale de qualité sachant qu'il sera évalué sur la crédibilité de sa prestation. Celle-ci résulte de la synergie entre le timbre de sa voix -les inflexions expressives qu'il propose lors de l'interprétation - et l'arrangement qui porte l'ensemble. Ainsi des problèmes de justesse ou de mise en place seront toujours sévèrement sanctionnés car le modèle vocal du professeur demeure le référent incontournable de l'élève, quel que soit le répertoire abordé. Rechercher une certaine unité de la production d'ensemble est une démarche que le jury valorisera car il ne compartimente pas sa notation mais demeure avant tout sensible à la qualité musicale et à la cohérence globale de la présentation. Il ne manquera jamais à cet effet d'imaginer l'épreuve qu'il observe, transposée en situation au sein d'une classe. Le candidat qui prend le temps de faire une balance voix/accompagnement montre ainsi qu'il est attentif au contexte et qu'il recherche la qualité.

La communication

Il appartient au candidat de faire vivre sa présentation. Il doit notamment éviter de s'égarer dans des détails et surtout ne pas perdre de temps lors des nombreuses manipulations informatiques parfois nécessaires. Il devra penser, ponctuellement, à tourner l'écran vers le jury avant que celui-ci n'en fasse la demande. Il devra également faire l'effort de parler en regardant le jury et en évitant par dessus tout de rester les yeux rivés sur son écran. Lorsqu'il citera une partie instrumentale, il aura tout intérêt à la jouer au clavier afin de se mettre le plus souvent possible en situation d'interprète. Lors de l'analyse de la partie rythmique de batterie, il est enfin bien plus vivant de jouer celle-ci au clavier sur le canal 10 plutôt que d'écrire de fastidieuses lignes de croches syncopées ou non sur le tableau présent dans la salle.

La réalisation de l'arrangement

Instrumentation, rythme et harmonie sont les trois composants qui vont déterminer le style choisi pour l'arrangement. Les choix effectués dans ces trois domaines ont souvent été guidés par les goûts personnels du candidat plutôt que par le style manifeste de la chanson. Pourquoi pas, mais c'est un

risque qu'il faut alors prendre en connaissance de cause afin d'être en mesure d'en expliquer les enjeux et les conséquences. Dans la plupart des cas, les candidats auront intérêt à choisir un style adéquat et à s'y tenir. Il est particulièrement maladroit d'en explorer plusieurs au fil des couplets. Cette démarche s'apparente à un étalage inutile de savoir-faire dont le résultat musical ne saurait convaincre. Il est également très risqué de n'en connaître qu'un nombre trop restreint, ce qui a conduit certains candidats à plaquer systématiquement un rythme bossa-nova ou des harmonies jazz sur une chanson qui ne s'y prêtait pas.

Instrumentation

Concernant le type de formation, si le texte réglementaire précise : « *une voix chantée, un instrument monodique, un instrument rythmique, un instrument harmonique* », cette indication ne se veut nullement restrictive et certains candidats ont proposé des arrangements plus fournis et d'excellente facture. Il faut cependant garder à l'esprit que, plus l'orchestration se veut riche et variée, plus sa réalisation est coûteuse en temps. La sobriété a parfois été synonyme de succès.

Certains candidats ont parfaitement géré le procédé d'accumulation dans le cas de formes strophiques. Au contraire, la forme couplet refrain semblait présenter davantage de difficulté dans la gestion des plans sonores.

L'instrument monodique, fréquemment utilisé pour la réalisation d'un contre-chant ou d'une ritournelle d'introduction a parfois curieusement sonné comme un intrus. C'est notamment le cas lorsque le candidat a utilisé des percussions à lames comme le vibraphone ou le marimba, choix parfois irréaliste dans le cadre de la chanson proposée. Le steel-drum trouvera difficilement sa place dans une chanson d'inspiration celtique, tout comme l'orgue d'église sonnera comme un intrus sur une musique des Caraïbes. Lorsque l'on demande au candidat d'argumenter ce type de choix, il est fréquent d'avoir une réponse du type « *j'aime bien ce timbre* » ou « *je trouve que ça sonne bien* », ce qui ne suffit guère à convaincre le jury.

Certains arrangements ont également souffert d'une présence surabondante de timbres diversifiés, sans rapport les uns avec les autres et sans justification esthétique autre qu'une séduction passagère de l'oreille du candidat.

On déplore enfin et à nouveau que, trop fréquemment, les tessitures de ces instruments solistes ne soient pas respectées.

La section rythmique

La basse, qu'elle soit acoustique ou électrique, est encore fréquemment placée une octave trop haut ce qui empêche cruellement l'arrangement de sonner, fragilisé par le manque de solidité de ses fondations harmoniques. Si une telle faute peut relever de l'étourderie sur le papier, il est inadmissible qu'un musicien ayant travaillé trois heures de suite au casque ne soit pas perturbé par une basse qui dysfonctionne et ne joue pas son rôle. A contrario, le jury a pu apprécier la grande souplesse engendrée par une walkin'bass lorsque celle-ci était stylistiquement justifiée.

La batterie est quant à elle trop souvent traitée de manière sommaire, stéréotypée, conventionnelle, simpliste et parfois lourde. Faisant appel à trois ou quatre timbres distincts, elle se trouve reléguée dans une fonction métronomique et non instrumentale. Sa présence en continu n'est pas toujours nécessaire pour qu'elle soit valorisée. Nous ne pouvons que conseiller aux candidats d'écouter et d'observer des batteurs s'exprimant sur scène. Le rôle de la batterie, loin d'être mécanique, est au contraire expressif : elle vient dynamiser l'ensemble de la production musicale.

L'harmonie

Ce qui a été constaté pour l'instrumentation s'applique également aux choix harmoniques. Quand le candidat a opté pour un style, il doit s'y tenir. Ainsi, l'utilisation ponctuelle d'accords de substitution (tritonique, subV ou autres), très connotés jazz be-bop, risque d'apparaître anachronique, surtout lorsqu'il s'agit d'une chanson de caractère populaire dont l'arrangement a été traité auparavant comme tel par le candidat. En revanche, quelques candidats visiblement très à l'aise dans ce style ont su l'imposer tout naturellement dans la mesure où leur prestation vocale enrichie de *scat* était en parfaite complicité avec ce support harmonique au service du texte fourni.

L'enrichissement harmonique de sixtes, septièmes ou neuvièmes ajoutées ne constitue nullement la panacée qui pourrait masquer une platitude latente. Nous ne saurions que recommander la prudence

en ce domaine et nous rappellerons qu'un simple renversement d'accord parfait est parfois plus expressif qu'un accord de septième majeure arrivant sans justification aucune.

L'écriture horizontale

Concernant le contre-chant, celui-ci peut être traité de manière instrumentale mais également comme une seconde voix ponctuelle destinée à l'usage de la classe. Il ne peut se contenter d'afficher un simple mouvement parallèle à la tierce ou à la sixte mais il doit, même intuitivement, s'adosser à certaines règles de l'écriture contrapuntique. Ainsi est-il regrettable de trouver des contre-chants qui doublent des anacrouses ce qui alourdit considérablement l'ensemble. Parfois, une simple marche harmonique qui génère une ligne mélodique en valeur longue ne suffit pas à faire un contre-chant digne de ce nom. Certains candidats sont cependant parvenus à donner à celui-ci une certaine indépendance par rapport à la mélodie, s'en inspirant librement au bénéfice d'un jeu d'imitations en trompe l'oreille. Ce type de réalisation, trop rare, est particulièrement apprécié du jury, surtout lorsqu'il arrive à un moment très opportun de l'arrangement, participant à la charge émotionnelle de l'interprétation.

La place de l'improvisation

Le jury a pu également apprécier, bien que trop rarement, l'exécution d'une ritournelle, voire d'un chorus instrumental (piano ou instrument mélodique apporté par le candidat). Plus rarement encore, le candidat a choisi de faire du *scat* durant une partie de sa prestation chantée ; cette option lorsqu'elle a été maîtrisée a systématiquement entraîné l'adhésion du jury.

La dextérité informatique

La grande majorité des candidats au concours maîtrise globalement assez bien l'outil multimédia dans ses fonctions généralistes. Concernant l'informatique musicale proprement dite, la maîtrise des candidats se renforce chaque année. Le jury a pu cependant s'étonner de faire découvrir à un candidat l'existence et les vertus de la molette « *pitch bend* », très utile pour simuler certains effets guitare. En revanche, il n'est pas nécessaire d'entrer dans les fonctions avancées d'un logiciel (*arpeggiateur*, *logical edit*, etc.) pour réussir cette épreuve. La maîtrise pointue des paramètres MIDI, du *breath control* pour un solo de clarinette par exemple, risque de se montrer coûteuse en temps pour le candidat qui devra éviter de se noyer dans le détail afin de privilégier la cohérence musicale de l'ensemble. La possibilité d'entrer les notes par le biais du clavier MIDI offre suffisamment de souplesse de phrasé sans nécessiter la relecture des divers paramètres pour chaque son entré (vitesse, durée, etc.). Cependant, les fonctions *quantize*, *lecture en boucle*, *mute*, *solo*, *transpose*, *copié coller* doivent faire partie des outils de base de tout candidat car elle permettent de gagner du temps et de la souplesse dans la présentation. L'utilisation des *locateurs* et des raccourcis claviers peut également favoriser un précieux gain de temps. Enfin, une connaissance de base des 128 sons midi et des différents kits de percussion est également un préalable nécessaire car elle évite une succession de tâtonnements inutilement chronophages.

Pour conclure

L'épreuve d'arrangement n'est pas un exercice anodin. Elle est exigeante sur le plan de la pensée musicale comme sur celui de ses différents niveaux de traduction. Le candidat devra continuellement se placer dans la perspective d'une valorisation du chant. Il pourra également élargir son ambition à l'acte pédagogique et musical au service de la mission éducative qu'il accomplira auprès de ses élèves. Ainsi, l'ambition d'un arrangement digne de ce nom ne peut se limiter à la présentation initiale du chant ou à une récompense finale lorsque celui-ci est correctement appris. Il doit être porteur d'ambitions pédagogiques élargies : sensibiliser aux timbres, aux rythmes, aux styles afin de développer chez les élèves cette aptitude à différencier les esthétiques sonores et à opérer des choix. Nous redirons enfin avec insistance que les candidats ne doivent pas aborder cette épreuve de manière fragmentée. Ils doivent constamment penser l'épreuve dans la globalité de ses composantes et ainsi faire naître progressivement une alchimie musicale cohérente et expressive.

Session 2006

CAPES (Public)	
Moyenne de l'épreuve	8,4
Moyenne des admis	10,06
Moyenne des refusés	6,9

CAFEP (Privé)	
Moyenne de l'épreuve	9,8
Moyenne des admis	13,5
Moyenne des refusés	7,3

Session 2007

CAPES (Public)	
Moyenne de l'épreuve	8,82
Moyenne des admis	11,49
Moyenne des refusés	6,93

CAFEP (Privé)	
Moyenne de l'épreuve	7,40
Moyenne des admis	8,9
Moyenne des refusés	5,41

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2007

Epreuves d'admission

Epreuve sur Dossier

Texte réglementaire

3° Épreuve sur dossier

Cette épreuve comporte un exposé suivi d'un entretien avec les membres du jury.

Elle prend appui sur des documents écrits et éventuellement sonores et permet au candidat de démontrer :

- *qu'il connaît les contenus d'enseignement et les programmes de la discipline au collège et au lycée;*
- *qu'il a réfléchi aux finalités et à l'évolution de la discipline ainsi que sur les relations de celle-ci aux autres disciplines ;*
- *qu'il a réfléchi à la dimension civique de tout enseignement et plus particulièrement de celui de la discipline dans laquelle il souhaite exercer ;*
- *qu'il a des aptitudes à l'expression orale, à l'analyse, à la synthèse et à la communication ;*
- *qu'il peut faire état de connaissances élémentaires sur l'organisation d'un établissement scolaire du second degré.*

(Durée de la préparation : deux heures. Durée de l'épreuve : quarante minutes maximum [exposé : trente minutes maximum ; entretien : dix minutes maximum]. Coefficient 2).

ARRÊTÉ DU 10-7-2000 ; JO DU 5-8-2000

Le jury de la session 2007 a observé avec satisfaction les progrès sensibles de l'ensemble des candidats confrontés à une épreuve particulièrement déterminante quant à la réussite ou l'échec au concours puisqu'elle seule bénéficie d'un coefficient double. Certains ont vraiment compris le sens d'une épreuve qui permet de mesurer le niveau de culture générale d'un candidat, mais aussi ses aptitudes à enseigner l'éducation musicale : elle exige en effet de bonnes compétences techniques et laisse deviner les réponses que l'enseignant sera sans doute amené à apporter aux questions et attentes des élèves. Il s'agit donc d'évaluer les connaissances du candidat, ses capacités à transmettre un savoir et ses réactions dans une situation fondée avant tout sur l'écoute et l'échange. Il convient toutefois de retracer le déroulement et les principaux enjeux de l'épreuve au regard de mauvaises prestations essentiellement dues à une préparation insuffisante ou à une méconnaissance des attendus du jury et/ou des textes qui la régissent.

Le texte réglementaire qui encadre cette épreuve stipule clairement la durée de préparation puis l'articulation des deux moments du temps de l'épreuve : un exposé suivi d'un entretien avec le jury. La gestion du temps imparti est alors une contrainte qu'il convient impérativement de dominer afin de montrer ses capacités à maîtriser par la suite une séquence pédagogique appelée à se dérouler nécessairement en un temps donné. Cette précision est importante car trop de candidats sont encore amenés à bâcler leur conclusion ou doivent être interrompus par le jury alors qu'ils n'ont pas achevé leur exposé.

La définition de l'épreuve précise ensuite clairement ses attendus déclinés en cinq items qui ont déjà fait l'objet d'un commentaire développé dans le rapport du jury de la session 2004 : les candidats sont vivement invités à le consulter ainsi que ceux des sessions 2005 et 2006 où ils trouveront des compléments d'information.

Les différents points abordés en 2004 sont repris ici dans leur grande ligne et enrichis de remarques ou recommandations induites par les prestations observées lors de la session 2007. Le rapport se propose donc de revenir sur des aspects importants qui, insuffisamment pris en compte par des candidats, restent les principaux écueils de l'épreuve :

- Cadre réglementaire et attentes du jury
- Organisation de l'épreuve
- Déroulement de la préparation et de l'exposé : mise en loge, exemples musicaux, interprétation vocale et culture générale.

Cadre réglementaire et attentes du jury

Connaissance des contenus d'enseignement et les programmes de la discipline au collège et au lycée

Les candidats trouveront l'ensemble des programmes à l'adresse du site de l'éducation musicale dans l'éducation nationale : <http://www.educnet.education.fr/musique/index.htm> (suivre « infos » puis « textes officiels »).

Finalités de la discipline et relation aux autres disciplines

Le candidat doit, pour la partie essentielle, être capable de répondre à la question triviale à laquelle tout professeur d'éducation musicale est appelé à répondre : « la musique, ça sert à quoi ? » Le candidat est donc invité, lors de sa préparation au concours, à s'interroger sur ces finalités. Au risque d'une excessive simplification, il est bon de rappeler les trois grands objectifs que soulignent les programmes d'enseignement aux différents niveaux scolaires :

- Développer la sensibilité esthétique
- Affiner la capacité d'expression et d'invention
- Etablir des repères culturels et émotionnels

Il s'agit donc de développer deux grands champs de compétences (percevoir et produire) et un ensemble de connaissances (culturelles et techniques). La poursuite de ces objectifs s'appuie sur deux vecteurs principaux qui, soit déclinent spécifiquement les grands objectifs précédents, soit les enrichissent d'enjeux éducatifs complémentaires :

- Les pratiques vocales conduisent à :
 - Approfondir des techniques expressives
 - Acquérir l'expérience d'une expression collective
 - Rencontrer une diversité de répertoire
- Les pratiques d'écoute conduisent à :
 - Apprendre à écouter
 - Connaître et organiser des références esthétiques relevant des patrimoines musicaux
 - Acquérir des repères culturels....

Trois grands objectifs, deux vecteurs principaux : le reste relève de modalités pédagogiques qui, pour être efficaces et opportunes, se doivent d'être diversifiées. Les pratiques instrumentales, les pratiques créatives ou l'utilisation des codes relèvent de cet esprit.

Si cette architecture résume efficacement – au risque de la simplification – la nature de la discipline, elle permet aussi de focaliser les attendus du jury sur l'évaluation des compétences du candidat à investir ce cadre : de la nécessité qu'il chante et s'accompagne, de celle qu'il sache écouter et en tirer parti. Nous y reviendrons.

Concernant la relation aux autres disciplines, le jury attend du candidat, non pas qu'il domine cette question mais qu'il puisse faire part d'une certaine sensibilité au potentiel d'interface de l'éducation musicale et de ce dont elle témoigne pour articuler divers contenus de la formation générale.

Dimension civique de la discipline

Le jury attend du candidat qu'il soit capable d'évoquer la place prépondérante des situations pédagogiques où le collectif prime sur l'individuel. Sans omettre, puisqu'il s'agit de « la sensibilité des individus », les enjeux de tolérance, de curiosité et d'ouverture.

Aptitudes à l'expression orale, à l'analyse, à la synthèse et à la communication

Ce potentiel, critère transversal aux trois épreuves d'admission, est indispensable au développement d'une pédagogie efficace. Nous reviendrons sur les aptitudes à l'analyse et à la synthèse mais il nous faut tout d'abord insister sur l'expression orale et la communication.

Un niveau de langage correct est naturellement exigé et des expressions familières, comme « notre camarade Messiaen » ou « je vais m'attaquer à Honegger », sont à proscrire. Le comportement du candidat ne doit pas en outre être déplacé. Des remarques adressées au jury, comme « posez des questions, vous avez le droit ! » ou des jugements intempestifs tels, à propos d'un chant proposé, « je me permets des libertés car ce n'est pas très musical », ne sont pas admissibles. Naturellement, le jury accepte toutefois la contradiction mais si elle est constructive et de nature à enrichir l'entretien. A cet égard, les candidats ne doivent pas être déstabilisés par les questions du jury qui, toujours bienveillant, cherche à évaluer au mieux leurs capacités ou connaissances et sait apprécier à sa juste valeur la réactivité d'un candidat. Une absence de réponse ne doit pas ainsi conduire un candidat à se considérer nécessairement en échec et se montrer dès lors agressif. Cette réflexion, lancée sur un ton amer, proche du reproche, n'a donc pas lieu d'être : « je ne sais pas mais je suis jeune et je peux encore apprendre ! » A contrario, il convient de ne pas se déprécier en affirmant : « Je n'y arriverai pas » ou « Je n'ai pas été très bonne ! »

Connaissances élémentaires sur l'organisation d'un établissement scolaire :

Quelques attendus indispensables : direction d'un établissement, vie scolaire, équipe pédagogique, collectivité de rattachement, etc.

**

Ainsi, au regard des exigences qui viennent d'être rappelées, il est bien clair qu'il ne s'agit pas d'une « épreuve de pédagogie ». Le jury est d'ailleurs parfaitement conscient que le recrutement externe concerne majoritairement de jeunes étudiants sans expérience pédagogique et qu'il est essentiellement amené à évaluer un potentiel à enseigner la musique dans le cadre d'un établissement du second degré. Il convient d'insister à nouveau sur ce point, car, malgré une évolution positive, il reste encore quelques candidats proposant des cours virtuels en s'adressant au jury comme à des élèves ou en proposant *de facto* des exercices à la flûte à bec... De même, il convient de ne pas multiplier à tout prix les exemples de créativité ou des conclusions du type « cette thématique pourrait être étudiée durant le cycle... »

Organisation de l'épreuve

Pour traiter l'ensemble des cinq points du cadre réglementaire, le candidat dispose d'un « dossier sujet » à partir duquel il construit son exposé. Le candidat doit cependant veiller à se concentrer sur l'essentiel à travers le traitement du sujet, le reste pouvant intervenir au moment de l'entretien avec le jury. Le dossier contient des documents, « écrits et éventuellement sonores », souvent au nombre de trois, parmi lesquels un chant que le candidat interprétera au moment qu'il juge le plus opportun. Une recension des sujets donnés lors des précédentes sessions atteste que un (ou plusieurs) documents sonores sont systématiquement proposés. Le dossier propose donc, a minima :

- Un texte mélodique à chanter

Ce texte peut être une chanson « populaire », de « variété » mais aussi un extrait d'une pièce du « répertoire », un des critères déterminants du choix du jury restant sa pertinence dans une situation pédagogique de l'enseignement scolaire du second degré. Ce texte mélodique est doté d'une ossature harmonique (tonalité, fonction ou chiffrage anglo-saxon) ou d'un accompagnement pour piano : à ce niveau du concours, le jury est en droit d'attendre du candidat une connaissance des chiffrages habituellement utilisés et une aptitude à tenir, voire enrichir, un accompagnement à partir d'éléments parfois simples, situation professionnelle fréquente. Les paroles du texte mélodique peuvent être en français ou dans n'importe quelle autre langue. Dans ce cas, la partition donnée comporte une traduction du texte sous la ligne mélodique, traduction pouvant éventuellement être

préférée par le candidat. Dans tous les cas, le candidat se gardera de solfier sans paroles et, lors de l'exposé, de ne rien dire du texte ou bien de se contenter d'énumérer le champ lexical sans rien en déduire sur le sens du texte. Le texte mélodique à chanter est, en outre, systématiquement accompagné d'un enregistrement de son ou de l'une de ses interprétations. Cette association complémentaire, qui correspond très exactement à la situation professionnelle la plus fréquente, engage le candidat à étudier le « texte à chanter » sous des aspects plus larges et donc à enrichir son propos en réponse à la question posée par le sujet.

- Une ou plusieurs œuvres (ou extrait d'œuvres) enregistrées sur CD

Partition et enregistrements sonores sont parfois complétés d'un texte littéraire (écrit de compositeur, etc.) ou d'une reproduction iconographique. Dans tous les cas, les documents sont accompagnés d'un texte qui justifie leur regroupement en donnant la problématique essentielle à traiter :

« A partir de votre connaissance des programmes de la discipline et à l'aide des documents qui vous sont proposés, vous dégagerez des éléments musicaux pertinents susceptibles d'être étudiés au collège ou au lycée.

Parallèlement, vous présenterez les relations qu'ils entretiennent du point de vue de...

Au cours de votre exposé, vous veillerez à interpréter, en vous accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique de votre choix, la partition qui vous est proposée (l'accompagnement est donné à titre indicatif). »

Derrière le « de » de la seconde phrase, il faut attendre :

- Un principe d'organisation du langage musical.
- Un paramètre, comme espace, temps couleur, forme qui figurent dans tous les programmes de la 6^e à la terminale, mais aussi tout ce qui relève de la dynamique.
- Une question générique nécessairement en rapport avec la musique, son langage, son esthétique.

Les exemples de sujets proposés ci-après fourniront des exemples concrets.

Déroulement de la préparation et de l'exposé

Lors de la préparation, le candidat dispose d'une minichaîne et d'un clavier avec casque afin de ne pas perturber le travail des autres candidats. Il est donc parfois indispensable de se familiariser avec un maniement particulier pour ne pas se retrouver déstabilisé notamment par le déchiffrement de la partition proposée. Guidé par le texte accompagnant les documents, le candidat doit ensuite construire son exposé et montrer qu'il est en mesure d'organiser sa pensée plutôt que d'accumuler des idées : cet aspect est fondamental car le terme « *parallèlement* » vise à évacuer la succession voire la hiérarchie entre les deux demandes du sujet et engage à intégrer les deux questions pour construire une seule réponse. Un nombre encore très important de candidats traitent le sujet de manière linéaire (donc ne le traitent pas...) : ils analysent (parfois très superficiellement) les documents proposés les uns après les autres, et non simultanément.

Une analyse linéaire des documents est impérativement proscrite

Certains candidats ne construisent toujours pas de plan quand d'autres n'évoquent aucune problématique ou ne l'abordent que partiellement. D'autres arrivent avec des plans visiblement plaqués (car sans doute préparés à l'avance) à partir des programmes (« espace, temps, couleur, forme »). Or, le candidat doit dégager une problématique particulière, souvent induite par l'énoncé, et des éléments clefs qui formeront l'articulation d'un plan qu'il convient d'énoncer dès le début de l'exposé.

Exemples musicaux

Lors de son exposé, le candidat doit faire écouter au jury plusieurs extraits des documents sonores proposés. Précisons d'emblée que le jury les connaît : il est inutile d'en présenter de longs extraits sans aucun objectif. Au contraire, le candidat veillera à la qualité, à la variété et à la pertinence des extraits préalablement choisis pour appuyer une démonstration.

Le propos doit être illustré par un exemple sonore approprié

La qualité de la présentation de l'extrait est par ailleurs appréciée. Sont encore à déplorer des maladresses techniques (avance rapide de l'enregistrement avec écoute en accéléré, des interruptions soudaines de l'extrait ou trois secondes avant la fin), une fragmentation excessive des écoutes, l'intervention parlée du candidat (ou jouant un exemple instrumental) pendant l'écoute. Enfin, l'exposé devant rester avant tout musical, sont également bienvenus les exemples chantés, joués au piano ou avec un autre instrument. Si de nombreux candidats savent maintenant illustrer leur exposé par des exemples joués au piano, on trouve encore des candidats qui viennent avec leur instrument, le déballetent, pour ne pas l'utiliser ; d'autres, en revanche, font un véritable récital (utilisation de différents instruments) sans aucun lien avec le sujet... Enfin, certains ne savent pas utiliser spontanément leur voix pour enrichir leur exposé. D'une façon plus générale, le jury a de nouveau déploré les lacunes vocales des candidats particulièrement mises en évidence lors de l'interprétation du chant.

Interprétation vocale

Le jury a observé avec satisfaction que des candidats s'accompagnent correctement au piano ou à la guitare. En revanche, il regrette que d'autres se contentent d'une lecture approximative (vocale et/ou instrumentale) ou soient défavorisés par une voix non travaillée, mal placée, voilée ou engorgée. Certains ont des problèmes d'intonation ou de déchiffrement (rythmes incertains), se montrent hésitants (arrêts, reprises, etc.) voire modifient radicalement le chant. On ne le répètera jamais assez, la voix est l'outil fondamental de tout professeur d'éducation musicale.

De même, s'accompagner au piano tout en chantant pose des problèmes assez importants chez certains candidats : soit le piano reste très plat et peu musical, soit la ligne mélodique et/ou les paroles sont instables. Le jury attend un accompagnement de bonne tenue sans pour autant exiger un jeu virtuose : la simplicité n'écarte pas la musicalité. Le jury a également apprécié l'investissement de certains candidats qui, faisant preuve d'invention personnelle dans l'accompagnement, savaient interpréter le chant, lui ajouter une introduction ou une conclusion parfois absentes de la partition proposée. Enfin, rappelons que le candidat n'est pas tenu d'interpréter un chant dans son entier surtout s'il comporte un grand nombre de couplets.

Culture musicale et générale

Le candidat est invité à enrichir son propos par des exemples personnels et ce tout au long de l'exposé et non simplement en guise de conclusion, de façon hâtive ou sans véritable justification. Ainsi est-il tout à fait étonnant de rencontrer à ce niveau de recrutement un si faible niveau de culture musicale et générale de la part de certains candidats déroutés dès qu'ils sont appelés à s'exprimer sur la poésie, la littérature ou différents courants picturaux. Un bon candidat doit, par exemple, être en mesure de parler des grands auteurs et tendances de la peinture impressionniste ou symboliste s'il souhaite aborder la musique de Debussy et de son temps : le jury ne peut se contenter d'une réponse « C'est doux » à la question « Qu'est-ce que l'impressionnisme ? » De même, les textes en latin de la messe tridentine ou du rituel catholique en général à défaut d'être connus méritent d'avoir été compulsés au moins une fois afin de ne pas traduire « *pleni sunt coeli* » par « la plaine du ciel » !

Sur un plan purement musical, le jury est resté perplexe devant des candidats incapables de citer une œuvre de forme *thème et variations* ou pouvant affirmer sans complexe que *Le Lac des cygnes* est une œuvre de Stravinsky ou encore que *Le Barbier de Séville* appartenait à une trilogie de Mozart formée par cet opéra, *Les Noces de Figaro* et *Le Mariage de Figaro*...

Des connaissances élémentaires en organologie sont également exigées. Des candidats mélangent allègrement la *sanza* et la *guimbarde*, ne connaissent pas le oud, la *derbouka*, des instruments pourtant fréquemment utilisés dans les musiques dites du monde.

Les connaissances en analyse musicale sont également fragiles. Certains candidats ne connaissent pas les principes structurels de la forme sonate ou n'osent pas aborder l'analyse harmonique des pièces proposées, probablement en raison de lacunes évidentes qui se révèlent dès qu'ils sont

interrogés sur ce point. Il est pourtant indispensable de maîtriser des notions harmoniques ou modales quand le dossier comporte des œuvres composées sur des modes populaires (gamme tzigane ou andalouse par exemple). Enfin, la qualité du vocabulaire reste encore trop souvent médiocre : que signifie une « mélodie en largeur », une « forme carrée » ou que penser d'une réponse « Le temps, c'est ce qui coule » ou « des poteaux entre les mesures » à la question du jury : « qu'est ce que le temps ? »

Ainsi, au regard du faisceau de ses exigences, l'épreuve sur dossier constitue une étape importante du concours puisqu'elle permet de dévoiler les forces et faiblesses d'un candidat, ses aptitudes ou inaptitudes à transmettre des connaissances solides et diversifiées, mais aussi ses capacités à écouter ou échanger, sources d'une stimulation constante de la pensée.

Session 2006

CAPES (Public)	
Moyenne de l'épreuve	9,1
Moyenne des admis	12,8
Moyenne des refusés	6,6

CAFEP (Privé)	
Moyenne de l'épreuve	8,9
Moyenne des admis	12,5
Moyenne des refusés	6,5

Session 2007

CAPES (Public)	
Moyenne de l'épreuve	8,96
Moyenne des admis	12,64
Moyenne des refusés	6,45

CAFEP (Privé)	
Moyenne de l'épreuve	9,02
Moyenne des admis	10,57
Moyenne des refusés	7,10

Données statistiques CAPES externe

	<i>2006</i>	2007		<i>2006</i>	2007	
Bilan de l'admissibilité						
Nombre de postes	90	90				
Barre d'admissibilité	08,20	8,24				
Inscrits	831	743				
Non éliminés	667	589	soit	80,26 %	79,27%	des inscrits
Admissibles	225		soit	33,73 %	38,20%	des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

	<i>2006</i>	2007
Moyenne des candidats non éliminés	07,17	7,42
Moyenne des candidats admissibles	10,01	10,34

Bilan de l'admission

	<i>2006</i>	2007		<i>2006</i>	2007	
Admissibles	225	225				
non éliminés	221	218	soit	98,22 %	96,89%	des admissibles
Admis	90		soit	40,72 %	41,28%	des non éliminés

Moyenne portant sur le total général (admissibilité+admission)

	<i>2006</i>	2007
Moyenne des candidats non éliminés	9,29	9,42
Moyenne des candidats admis	11,65	11,87

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

	<i>2006</i>	2007
Moyenne des candidats non éliminés	08,94	9,02
Moyenne des candidats admis	12,12	12,32

Barre d'admission **9,77**

Admissibilité Répartition par sexe

	Inscrits	Présents	Admissibles
Homme	347	268	95
Femme	396	327	130

Admission Répartition par sexe

	Admissibles	Présents	Admis
Homme	95	91	38

	Femme	130	128	52
Admissibilité	Répartition par académie			
		Inscrits	Présents	Admissibles
	Aix-Marseille	52	46	12
	Amiens	3	1	0
	Besançon	7	5	1
	Bordeaux	20	14	6
	Caen	4	2	0
	Clermont-Ferrand	1	0	0
	Corse	-	-	-
	Dijon	31	27	10
	Grenoble	24	20	11
	Guadeloupe	2	2	0
	Guyane	-	-	-
	Lille	51	33	8
	Limoges	2	2	2
	Lyon	59	47	19
	Martinique	-	-	-
	Montpellier	36	33	10
	Nancy-Metz	40	33	16
	Nantes	10	5	2
	Nice	25	18	8
	Orléans-Tours	60	52	22
	Paris -Versailles -Créteil	135	101	40
	Poitiers	26	23	5
	Reims	12	11	8
	Rennes	46	41	17
	Réunion (La)	3	1	0
	Rouen	28	20	5
	Strasbourg	27	22	3
	Toulouse	39	36	20

Admission Répartition par académie

	Admissibles	Présents	Admis
Aix-Marseille	12	12	4
Amiens	-	-	-
Besançon	1	1	0
Bordeaux	6	6	1
Caen	-	-	-
Clermont-Ferrand	-	-	-
Dijon	10	10	2
Grenoble	11	11	4
Guyane	-	-	-
Lille	8	8	1
Limoges	2	2	1
Lyon	19	18	6
Martinique	-	-	-
Montpellier	10	10	4
Nancy-Metz	16	16	10
Nantes	2	2	0
Nice	8	8	4
Orléans-Tours	22	21	14
Paris -Versailles -Créteil	40	36	13
Poitiers	5	5	1
Reims	8	8	3
Rennes	17	17	7
Réunion (La)	-	-	-
Rouen	5	5	4
Strasbourg	3	3	2
Toulouse	20	20	9

Admission Moyenne par épreuve

	Admissibles	Présents	admis	Moyenne présents	Moyenne admis
Arrangement	225	219	90	08.76	11.60
Direction de chœur	225	219	90	09.16	12.48
Epreuve sur dossier	225	218	90	09.05	12.59

Données statistiques CAFEP privé

	<i>2006</i>	2007		<i>2006</i>	2007	
Bilan de l'admissibilité						
Nombre de postes	11	15				
Barre d'admissibilité	7,65	8,21				
Inscrits	136	145				
Non éliminés	88	102	soit	64,71 %	70,34%	des inscrits
Admissibles	27	26	soit	30,68 %	25,49%	des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

	<i>2006</i>	2007
Moyenne des candidats non éliminés	6,65	6,53
Moyenne des candidats admissibles	10,03	10,41

Bilan de l'admission

	<i>2006</i>	2007		<i>2006</i>	2007	
Admissibles non éliminés	27	26				
	27	25	soit	96,15%		des admissibles
Admis	11	15	soit	42,74 %	60,00%	des non éliminés

Moyenne portant sur le total général (admissibilité+admission)

	<i>2006</i>	2007
Moyenne des candidats non éliminés	9,51	9,38
Moyenne des candidats admis	12,10	10,77

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

	<i>2006</i>	2007
Moyenne des candidats non éliminés	9,24	8,90
Moyenne des candidats admis	12,75	10,71

Barre d'admission **8,47**

Admissibilité Répartition par sexe

	Inscrits	Présents	Admissibles
Homme	51	39	11
Femme	94	64	15

Admission Répartition par sexe

	Admissibles	Présents	Admis
Homme	11	11	6
Femme	15	14	9

Admissibilité Répartition par académie

	Inscrits	Présents	Admissibles
Aix-Marseille	5	3	1
Amiens	4	4	2
Besançon	3	2	1
Bordeaux	1	1	0
Caen	3	3	2
Clermont-Ferrand	5	3	1
Corse	1	0	0
Dijon	5	5	1
Grenoble	4	2	2
Guadeloupe	-	-	-
Lille	11	7	0
Lyon	9	7	3
Montpellier	-	-	-
Nancy-Metz	5	4	0
Nantes	12	9	2
Nice	3	1	0
Orléans-Tours	6	4	0
Paris -Versailles -Créteil	29	24	9
Poitiers	6	4	0
Reims	1	1	0
Rennes	19	10	1
Réunion (La)	-	-	-
Rouen	2	1	0
Strasbourg	6	3	0
Toulouse	5	5	1

Admission	Répartition par académie	Inscrits	Présents	Admissibles
	Aix-Marseille	1	1	0
	Amiens	2	2	2
	Besançon	1	1	1
	Bordeaux			
	Caen	2	2	2
	Clermont-Ferrand	1	1	0
	Dijon	1	1	1
	Grenoble	2	2	0
	Guadeloupe			
	Lille			
	Lyon	3	3	1
	Montpellier			
	Nancy-Metz			
	Nantes	2	2	2
	Nice			
	Orléans-Tours			
	Paris -Versailles -Créteil	9	8	4
	Poitiers			
	Reims			
	Rennes	1	1	1
	Réunion (La)			
	Rouen			
	Strasbourg			
	Toulouse			

Admission Moyenne par épreuve

	Admissibles	Présents	admis	Moyenne présents	Moyenne admis
Arrangement	26	25	15	07.40	08.9
Direction de choeur	26	25	15	10.16	12.80
Epreuve sur dossier	26	25	15	09.02	10.57