

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

DIRECTION DES PERSONNELS ENSEIGNANTS

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

**SECTION EDUCATION MUSICALE
ET CHANT CHORAL**

CONCOURS INTERNE

et

**CONCOURS D'ACCES A L'ECHELLE DE REMUNERATION
DES PROFESSEURS CERTIFIES**

**Rapport de Monsieur Jean-Luc IDRAY
Inspecteur d'Académie - Inspecteur Pédagogique Régional
Président du jury**

2008

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Sommaire

Composition du jury	3
Introduction	3
Epreuve écrite d'admissibilité	4
Cinq extraits musicaux de la session 2008	5
Conseils généraux	5
Compétences musicales/ Compétences techniques	6
Impressions, sentiments et analyse	6
Des perspectives pédagogiques	6
Terminologie et connaissances techniques	8
Notation d'éléments musicaux	8
Rédaction et orthographe	9
Modification de cette épreuve à compter de la prochaine session	9
Remarques spécifiques sur chaque extrait	10
Épreuve orale d'admission	13
Le dossier	13
Chant et accompagnement	14
Fiche de synthèse	14
Préparations de leçons, textes musicaux, et documents sonores	15
Exposé initial	15
L'entretien	16
Éléments statistiques	18

Composition du jury

Président

IDRAY Jean-Luc **IA-IPR**

Vice président

NOUBEL Max **Maître de conférences**

CANIARD Jean-Marie	IA-IPR	BESANCON
DAMAS Fabienne	Professeur certifiée	LYON
DECHAMBRE Benoît	IA-IPR	REIMS
DOLIBEAU Claire	Professeur certifiée	BESANCON
FONTAS Alexandra	Professeur agrégée	VERSAILLES
JACQUARD David	Professeur agrégé	NANCY METZ
JUNG Véronique	Professeur agrégée	REIMS
KLEIN Violaine	Professeur certifiée	NANCY METZ
LHUISSIER Sandrine	Professeur certifiée	GRENOBLE
LYZWA Isabelle	Professeur certifiée	PARIS
MARFAING Daniel	PRAG	GRENOBLE
MORVEZEN Lionel	IA-IPR	RENNES
RENAULT Michel	IA-IPR	LIMOGES

Introduction

Cette année le nombre de postes mis au concours était de 8 pour le CAPES Interne, et de 30 pour le CAER. Le manque de candidats suffisamment préparé pour le CAER a conduit le jury à n'attribuer que 24 postes. Les barres d'admission ont été fixées à 8,98 pour le CAPES Interne et 8,49 pour le CAER.

L'unique épreuve d'admissibilité consiste en un commentaire de cinq enregistrements tandis que l'épreuve d'admission s'appuie sur la présentation orale d'une ou plusieurs des trois séquences d'enseignement proposées dans son dossier par le candidat. Les épreuves de ce concours s'inscrivent pleinement dans une perspective professionnelle. C'est à ce titre qu'il s'appuie en grande partie sur l'expertise et le savoir faire qu'un professeur d'éducation musicale et de chant choral doit acquérir peu à peu dans l'exercice de ses fonctions : capacité d'écoute, culture musicale variée, maîtrise dans la construction de séquences, capacité à s'exprimer, chanter, s'accompagner et réagir face à un public.

L'admissibilité se décide sur la qualité d'un devoir écrit. Elle dépend pour une partie déterminante des capacités auditives et des connaissances musicale techniques et culturelles du candidat. Savoir en rendre compte à l'écrit exige une maîtrise spécifique, une rigueur rédactionnelle appropriée et, dans tous les cas, une préparation solide. Cette session a été la première à introduire deux extraits repérés, qui impliquaient l'élaboration d'une démarche pédagogique.

En s'appuyant sur les recommandations figurant ci-dessous, nous ne pouvons qu'engager les candidats à porter une plus grande attention à cette forte contrainte.

Nous attirons l'attention des futurs candidats sur la mise en place des nouveaux programmes en collège à la rentrée 2009, sur les quatre niveaux. Ce seront bien évidemment ces programmes qui devront être utilisés pour les propositions pédagogiques lors des épreuves (écrite et orale).

EPREUVE ECRITE D'ADMISSIBILITE

Épreuve écrite d'admissibilité

Texte de référence publié au J.O n° 185 du 10 août 2005 texte n° 25

Commentaire de cinq fragments d'oeuvres enregistrées d'une durée n'excédant pas trois minutes chacun.

Un ou deux des cinq fragments peuvent être identifiés 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 quatre premiers fragments, le candidat dispose de vingt minutes pour rédiger son commentaire. Au terme de la dernière écoute du cinquième fragment, cette durée de vingt minutes est augmentée dans la limite de l'horaire global impartie à l'épreuve, permettant ainsi au candidat d'affiner son commentaire.

Le candidat peut donner à son commentaire l'orientation de son choix pour chaque fragment non identifié. En revanche, lorsqu'un fragment est identifié, le candidat doit développer son commentaire en proposant une démarche pédagogique visant la connaissance par des élèves de collège de l'extrait entendu.

Le candidat est autorisé à prendre des notes pendant l'audition.

Durée totale de l'épreuve : quatre heures ; coefficient 1. »

La nouvelle maquette publiée en Août 2005 était pour la première fois en application à cette session 2008.

Outre un allongement possible des extraits à 3 minutes, ce qui permet de proposer des extraits plus cohérents musicalement, la principale modification porte sur la possibilité d'indiquer, pour deux extraits au maximum, « *de brèves indications sur son auteur et sur les principales caractéristiques du langage musical utilisé. Lorsqu'un fragment est identifié, le candidat doit développer son commentaire en proposant une démarche pédagogique visant la connaissance par des élèves de collège de l'extrait entendu.*

Tous les jurys du CAPES interne avaient insisté pour que la dimension pédagogique soit présente dans les commentaires. C'était resté souvent lettre morte ou très marginal dans les commentaires des candidats. Avec cette modification nous espérons qu'un ou deux extraits soient bien traités sous ce prisme, qui met en valeur des compétences professionnelles indispensables à la conduite d'un cours d'éducation musicale.

Cinq extraits musicaux de la session 2008

1. 1 Sarah Vaughan *How High The Moon*

27 octobre 1955, Compact Jazz – Sarah Vaughan , Mercury 830 699

2. Musique d'Afghanistan

Les danses du Monde, Le chant du Monde. CNRS et Musée de l'Homme. CNR 5741107

3. Mozart, Don Juan, Air de Donna Elvira, *Ah Fuggi !*

Direction N Harnoncourt, Teldec 244 184

Roberta Alexander, Elvira

4. AAA de Ph Leroux (1996)

Musique Française d'Aujourd'hui, Grave GRCD 13

5. Die Post, Schubert

Winterreise D 911, Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton, Jörg Demus, piano. 1966

Legendary recordary recordings, Deutsche Grammophon 447 421

Comme les sessions précédentes, le sujet proposé réunissait une diversité d'extraits offrant de multiples entrées aux commentaires des candidats. Le commentaire pouvait faire apparaître des habitudes d'écoute portant sur des esthétiques très différentes et balayer une culture musicale large et solide, comme le demandent les programmes de collègue et de lycée.

A côté d'excellentes copies, le jury n'a pu que regretter une présence significative de commentaires descriptifs linéaires rapportant laborieusement la succession des événements entendus. Face à la variété des écoutes proposées, l'usage d'une grille d'écoute préétablie est à proscrire, comme c'est le cas également en classe.

Si l'identification – auteur, titre - d'un extrait peut être la conséquence d'une analyse auditive rigoureuse, elle ne doit pas en être le moteur exclusif. Lorsqu'il est appuyé sur une solide culture musicale, un commentaire construit, attentif à souligner les traits pertinents de l'extrait entendu, aboutit dans tous les cas à situer assez précisément la pièce dans l'espace et le temps musical. C'est aussi cette compétence qui assure au professeur d'éducation musicale une excellence dans les démarches qu'il proposera à ses élèves pour mettre en œuvre les pratiques d'écoute.

Les conseils ci-dessous reprennent pour partie ceux écrits dans le rapport de 2005

CONSEILS GENERAUX

COMPETENCES MUSICALES / COMPETENCES TECHNIQUES

Un commentaire de qualité s'appuie sur une solide culture musicale alliant maîtrise des techniques et références esthétiques, mais s'attache tout d'abord à souligner l'originalité de l'extrait entendu en dégagant quelques traits pertinents qui permettent d'en rendre compte. Le commentaire induit donc des choix qui, pour le jury, sont déjà les premiers signes d'une écoute active, engagée et pertinente. C'est ce que l'enseignant fait au quotidien en classe.

Le candidat ne peut alors se contenter de paraphraser le discours musical en se satisfaisant d'une description chronologique des événements entendus et plus ou moins bien identifiés. Cette démarche fastidieuse, qui permet tout au plus au jury d'apprécier la "quantité d'écoute" du candidat, ne permet en aucune façon de juger de sa qualité. Celle-ci dépendra des choix effectués - prismes d'écoute privilégiés - comme des cheminements déductifs qui amènent peu à peu à positionner le

commentaire sur l'essentiel : caractéristiques de la facture musicale, traits remarquables de l'écriture, positionnement esthétique, références à d'autres œuvres, etc.

Dans le même esprit, la diversité des pièces proposées au commentaire du candidat souligne les limites bien connues des "grilles d'écoute" qui enferment l'analyse dans un systématisme réducteur et inopportun. Si, au moment de la prise de notes - ou juste après une audition - l'usage d'un tel outil peut permettre, dans certains cas, de rapidement balayer un certain nombre de critères et éviter ainsi des oublis majeurs, le commentaire final, rédigé, doit s'être largement affranchi de cet outil de travail pour privilégier une présentation synthétique des observations effectuées comme des réflexions qu'elles suscitent.

Les extraits proposés au commentaire du candidat ne peuvent en aucun cas devenir prétexte à des discours, éventuellement musicologiques, sur des sujets se rapprochant plus ou moins de l'extrait entendu. Ce serait, non seulement ne pas répondre à la question posée par la définition même du concours, mais surtout manifester – ce qui reste inquiétant pour un candidat à un concours interne – une absence de réflexe professionnel issu de l'expérience. Car cette dernière nous assure sans cesse que les connaissances culturelles profondément acquises par les élèves sont induites par des pratiques musicales concrètes dont les pratiques d'écoute font partie.

On l'aura compris, l'ensemble de ces observations ne peut viser à former un modèle de commentaire pour chaque session du concours. Il doit permettre d'investir une préparation dont la diversité des supports permettra au candidat d'identifier précisément et immédiatement, d'une part les éléments caractéristiques et déterminants de l'œuvre entendue, d'autre part les enjeux musicaux de son étude. C'est en outre l'ensemble de ces démarches, attitudes, compétences ou connaissances qui assurent au professeur d'éducation musicale une excellence dans les pratiques qu'il proposera à ses élèves pour mettre en œuvre les objectifs de formation précisés par les programmes officiels.

Impressions, sentiments et analyse

Les concours internes évaluent des candidats ayant déjà l'expérience des responsabilités auxquelles ils postulent. Ils savent alors qu'il est naturel pour un élève de réagir à une musique inconnue en livrant des impressions, des sentiments, voire en y raccrochant quelques images plus ou moins réalistes. N'importe quel auditeur est également capable de verbaliser des réactions de cette nature. Le devoir du professeur d'éducation musicale est alors de dépasser ces impressions subjectives pour, peu à peu, en débusquer l'origine, c'est-à-dire les éléments musicaux qui y contribuent. Les programmes d'enseignement sont particulièrement explicites sur cette question. Or, de nombreux candidats se contentent de la première étape sans s'attacher à montrer qu'ils ont acquis les compétences analytiques indispensables pour qu'un professeur puisse, avec ses élèves, atteindre les objectifs qui lui sont assignés. Ce déficit va même parfois jusqu'à se contenter d'un jugement de valeur sur l'extrait entendu, et qui fait office, dès lors, de commentaire.

Enfin nous avons été très surpris de la méconnaissance (même minimale) des répertoires variés proposés: tous les extraits, pourtant fort typés, ont posé à certains candidats de réels problèmes de situation historique et géographique. L'air de Don Juan a été attribué à Vivaldi par un candidat, situé vers 1920 par un autre.

Des perspectives pédagogiques

Sans attendre l'épreuve orale d'admission, la connaissance approfondie des programmes d'enseignement de la sixième à la terminale apportera au candidat des pistes solides pour aborder cette épreuve. En outre, et puisqu'il s'agit d'un concours interne de recrutement de professeurs, le quotidien professionnel de chaque candidat ne peut qu'en tirer parti. On y notera avec intérêt qu'écouter la musique est une pratique musicale, que des problématiques larges permettent d'accueillir plusieurs pièces d'origines très diverses et de donner un sens à chacune d'entre elles, que les œuvres périphériques à la pièce travaillée peuvent éclairer, éventuellement par contraste, certaines de ses spécificités, que les connaissances chronologiques sur l'histoire de la musique ne sont qu'un élément d'une culture musicale et que toutes les expressions musicales sont concernées par ce travail.

Il faut encourager les candidats à développer un point de vue d'analyse débouchant sur des objectifs pédagogiques déclinés en termes de compétences à développer chez les élèves et de connaissances qu'ils doivent acquérir (voir programmes de la discipline et socle commun).

Rares sont les copies qui évoquent les programmes d'enseignement de la discipline, cadre de travail de référence pourtant essentiel.

Lorsqu'un professeur décide de travailler une œuvre avec ses élèves, il doit impérativement avoir construit une certaine intimité avec elle. L'écoute réitérée qui en est le moteur et qui s'alimente de l'audition d'autres pièces et de lectures documentaires et analytiques en éclaire les particularités. C'est fort de cette solide connaissance qu'il peut construire un cheminement pédagogique permettant à l'élève, à son tour, de se l'approprier. Projetée sur l'épreuve d'admissibilité du concours, cette démarche devrait davantage amener les candidats à expliciter cette approche, en précisant dans un premier temps les objectifs spécifiques dont l'œuvre entendue pourrait être le support privilégié, en indiquant ensuite quelques pratiques musicales susceptibles d'y contribuer.

Cette préoccupation permettra au jury d'apprécier plus justement l'étroite relation entre les compétences scientifiques du candidat et son expérience ou expertise professionnelle. La qualité de cet équilibre est déterminante pour un concours interne, concours de promotion de professeurs déjà expérimentés.

La nouvelle maquette publiée au JO n°185 du 10 août 2005 clarifie cette demande du jury. Cette année les deux derniers extraits étaient repérés.

Ces repères d'identification ne sauraient dispenser d'une écoute fine, à la base de tout travail proposé en classe. Certes les éléments donnés évitent les erreurs monumentales relevées chaque année sur la formation, l'époque, la zone géographique.

Rappelons les grandes étapes qui, dans la plupart des situations d'apprentissage, président à la construction d'une démarche pédagogique structurée :

1. On identifie des caractéristiques fortes de l'extrait fondées sur les éléments musicaux qui pourraient être étudiés. Ce sont les objets potentiels de connaissance.
2. On s'attache à identifier le sens qu'ils donnent à la pièce écoutée.
3. Dans cette pièce musicale on choisit les plus pertinents pour les élèves, d'un niveau donné, à un moment donné de la progression annuelle. On transforme ces connaissances en objectifs de formation.
4. On identifie les compétences qui vont être mobilisées et développées
5. On construit une démarche en précisant les différentes étapes qui la constituent.
6. On prévoit la mise en place des modalités pratiques : voix, expérimentation, invention, instruments, reproduction, recherche, détournement, variation, etc...
7. On s'assure que les connaissances et compétences sont bien acquises par évaluation de celles-ci dans un autre contexte : une autre pièce, une autre activité, une situation expérimentale ou de recherche.

Il serait bien entendu artificiel qu'un commentaire soit ensuite construit en sept parties distinctes sur cette base. Chaque candidat devra, avec à propos et nuance, intégrer cet ensemble dans sa réflexion de telle sorte que son commentaire rédigé témoigne d'une expérience pédagogique solide servie par de solides compétences en analyse auditive.

Les nouveaux programmes en collège seront le cadre pour les futures sessions. Les référentiels qui s'y trouvent aideront les candidats à construire la démarche pédagogique.

Terminologie et connaissances techniques

Les outils du commentaire d'écoute renvoient nécessairement à une connaissance précise du langage musical dont une terminologie appropriée s'attache à rendre compte. De nombreux candidats manifestent de graves lacunes en cette matière et gagneraient à entreprendre une préparation sérieuse sur cet aspect.

Nous ne pouvons qu'être surpris par l'absence de termes que l'on exigerait pour beaucoup d'élèves de collègues : récitatif, air, scat, basse continue, binaire, ternaire, pulsé, non pulsé ...
Des confusions ne sont pas acceptables d'enseignants d'éducation musicale.

Notation d'éléments musicaux

Noter la musique, quels qu'en soient les codes, doit toujours répondre à une nécessité. Pour le professeur d'éducation musicale, cette règle doit s'imposer au delà de toute autre considération. Dans certains cas, l'usage et donc l'apprentissage par les élèves de certaines conventions solfégiques s'imposera, dans d'autres, des graphismes symboliques suffiront à renforcer la perception d'une organisation. Le commentaire du candidat doit clairement signifier qu'il partage cette préoccupation en utilisant des codages qui, graphiques ou solfégiques, servent systématiquement son propos.

Notation solfégique

Noter sur portée des éléments du discours musical peut apporter des informations bienvenues sur la pièce commentée. Encore faut-il que le candidat veille à raccrocher ces éléments notés au corps de son propos. Si tel n'est pas le cas, le jury pourra légitimement s'interroger sur l'idée qu'il se fait de la place de la notation musicale dans les pratiques qu'il mène en éducation musicale.

Le diapason n'étant pas autorisé, le jury se satisfait pleinement d'une notation relative exacte des hauteurs.

Notation graphique

Comme y incitent les programmes d'enseignement au collège, le commentaire peut s'appuyer - déboucher - sur une représentation graphique schématisant l'extrait entendu. D'une représentation des fonctions musicales à un moment donné jusqu'à celle de la forme linéaire de l'extrait entendu, de multiples stratégies sont envisageables où la qualité de la technique auditive alimentera un graphisme très libre visant à souligner visuellement l'originalité du discours musical.

C'est certainement ce type de représentation qui sera souvent le plus approprié pour mettre en évidence une organisation des fonctions musicales répartie entre différents groupes d'instruments et/ou une organisation dans le temps, ébauche d'une analyse formelle de la pièce commentée. D'excellentes copies ont proposé des schémas d'écoute, qui de plus étaient tout à fait réalisables en classe.

Rédaction et orthographe

Une copie de concours reste un exercice littéraire qui exige une certaine qualité d'écriture. Or, le jury a fréquemment déploré une rédaction approximative où se côtoyaient erreurs de vocabulaire, de syntaxe, de grammaire et d'orthographe. Les fautes d'orthographe sont d'autant plus graves si elles concernent des noms d'instruments ou bien une terminologie spécifique que le professeur est amené à écrire fréquemment sur le tableau de la classe (orchestre, cymbale, instruments à hanche). Enfin quelques copies étaient dans un style oral totalement inadapté. Pour le premier extrait une copie débute par : « ...la musique nous remplit de joie et de bonne humeur, c'est une envie de bouger sur sa chaise qui nous envahit ».

Enfin nous rappelons que la lisibilité de la copie à son importance ; les candidats étant eux-mêmes enseignants doivent le savoir. Il convient également de bien numéroter les pages de sa copie et de bien indiquer à quel extrait correspond le commentaire écrit.

Remarques spécifiques sur chaque extrait

Sarah Vaughan *How High The Moon*

27 octobre 1955, Compact Jazz – Sarah Vaughan , Mercury 830 699

Ce morceau est très caractéristique de ce type de jazz. On peut le qualifier d'un classique du genre. La formation est évidente à l'écoute, comme la structure.

Le jury attendait que soient repérés :

- Le big band
- La voix féminine soliste, qui utilise la voix de tête et de poitrine
- L'utilisation de la voix pour exprimer un texte, qui devient ensuite « pur instrument »
- Le tempo très stable, avec une section rythmique toujours présente
- La structure : Introduction orchestrale- thème avec paroles-Chorus de saxophone-Chorus en scat vocal -reprise du thème avec paroles.
- Le jeu majeur / mineur de la mélodie
- Des mots semblaient incontournables (Scat, Riff, chorus)

Ce sujet a été relativement bien traité : 9,16 de moyenne. Meilleure note : 17. Plus basse : 2
De nombreux candidats ont parfaitement cerné l'esthétique, et ont utilisé un vocabulaire adapté. Les pistes pédagogiques évidentes ont été très souvent abordées, en particulier en écoute : le traitement d'un standard en jazz, la structure. De très bonnes copies ont décrit des situations de classes, en particulier en mise en voix, avec l'exploration des registres de voix de poitrine et de tête. L'apprentissage de la chanson *How High The Moon* a été envisagé, comme la pratique du scat sur ce standard. Ainsi ces candidats ont su envisager un véritable projet musical global en classe.

Musique d'Afghanistan

Les danses du Monde, Le chant du Monde. CNRS et Musée de l'Homme. CNR 5741107

Cet extrait de musique traditionnelle permettait un repérage simple d'éléments musicaux.

- L'enregistrement a été fait manifestement en plein air.
- C'est un document d'ethno-musicologie
- Il s'agit de musique festive
- Les instruments pouvaient être facilement repérés : une sorte de hautbois (anche double) très sonore, et des tambours.
- L'extrait se décomposait en trois moments ; le jeu ternaire, binaire contre ternaire, puis l'entrée des battements de mains. Les variations de tempi suivaient ce découpage.
- La mélodie modale est caractérisée par une grande ornementation : cinq notes pivots (si do# ré mi fa#)
- Il s'agit de musique monodique

Moyenne : 10,58 Plus haute note : 15 Plus basse : 1,5

De bonnes copies ont décrit, en s'appuyant sur une analyse fine, des exploitations en classes. La fonction de la musique a été évoquée par de nombreux candidats, de même que l'utilisation du binaire et du ternaire (et sa superposition).

Plus rares ont été ceux qui ont imaginé pouvoir travailler avec les élèves sur la mélodie modale et son ornementation.

Mozart, Don Juan, Air de Donna Elvira, Ah Fuggi !

Direction N Harnoncourt, Teldec 244 184

Roberta Alexander, Elvira

Le jury attendait que soit repéré :

- Le genre opéra
- Le récitatif secco : dialogue entre 3 voix. 2 femmes soprani et un homme baryton basse
- Langue italienne
- La notion d'air. Ici très court, sans reprises
- La tonalité et les rythmes pointés
- La présence de vocalises vers la fin uniquement
- La conclusion de l'orchestre
- L'utilisation du chromatisme qui exprime la douleur
- Une situation historique raisonnable

Moyenne : 9,04 Note la plus haute : 17,5 Note la plus basse : 1,5

Même si cet air est très connu, le but n'était pas de le reconnaître. Cela étant il est surprenant que des candidats semblent ignorer que la langue italienne a été utilisée dans d'autres pays pour l'opéra, que donc le compositeur n'est pas obligatoirement un italien. La présence d'un clavecin dans le récitatif induit obligatoirement pour certains que c'est une musique de l'époque baroque. N'ont-ils jamais entendu le moindre extrait d'opéras de Mozart ?

Les bonnes copies ont faites une analyse précise de l'extrait et l'on bien situé. Des pistes pédagogiques classiques et réalistes ont été proposées : travail sur l'opposition récitatif-air, l'expression de la fureur pour ne prendre que deux exemples. Par contre nous sommes restés dubitatif sur la possibilité de chanter en classe l'air.

AAA de Ph Leroux (1996)

Musique Française d'Aujourd'hui, Grave GRCD 13

Indications données :

Le quatrième extrait est le début de AAA (1995), pièce pour sept instrumentistes de Philippe Leroux (né en 1959).

Il fut élève au CNR de Paris d'Ivo Malec, Claude Ballif, Pierre Schaeffer et Guy Reibel, puis d'Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Eloy et Iannis Xenakis

Il enseigne actuellement la composition à l'Ircam

AAA est une pièce instrumentale qui débute par une citation de *La poule* de J-Ph Rameau.

L'esthétique très personnelle du compositeur est typiquement française.

Les indications livrées ne doivent pas donner lieu à un simple recopiage ou à un commentaire sur celles-ci. C'est bien une analyse fine qui doit être à la base du travail.

Le jury attendait que soit repéré dans cet extrait :

- Son organisation simple à l'écoute : passages de moments pulsés, organisés, à d'autres perçus comme non pulsés et inorganisés.
- La formation réduite (indiquée dans le document) était repérable : Fl, Cl, Piano, Percussion, Vl, Alto, Vlc (en tout cas des cordes frottées)
- Tempi variés : vif, lent, variation de tempi
- Variation des dynamiques, couleurs, densités, épaisseurs.
- L'esthétique française pouvait être perçue par la finesse de l'instrumentation, un certain humour.

- La citation de *la Poule* de Rameau (comme Debussy ou Ravel pouvait rendre hommage aux baroques français).
- La virtuosité des parties instrumentales, mais aussi de l'écriture

Moyenne : 9,67 Note la plus haute : 17,5 Note la plus basse : 1

Les pistes étaient donc nombreuses, toutes en lien avec l'analyse fine qu'il fallait au préalable faire. De très bonnes copies ont proposées des situations didactiques variées : travail sur le contraste régulier/irrégulier, sur les variations de tempi, sur les densités (rare-fréquent). Des travaux de créations ont été envisagés, avec ou sans recours à des outils informatiques. Une excellente copie a décrit une création collective. Les consignes données aux élèves étaient claires et précises. Ce travail créatif était en aller retour avec l'audition de AAA.

Des œuvres satellites ont été associées : second quatuor de Ligeti, *De natura sonorum* de Parmegiani, *City Life* de St Reich.

Enfin de très (trop) nombreuses copies n'ont vu comme exploitation que le titre de « La poule » de Rameau, et ont proposés de travailler sur les animaux, avec l'inévitable *Carnaval des animaux* de C Saint Saëns !

Dans le cadre de ce travail orienté vers l'exploitation pédagogique, il convient de concevoir également une évaluation, pratiquement toujours absente des copies.

Die Post, Schubert

Winterreise D 911, Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton, Jörg Demus, piano. 1966

Legendary recordary recordings, Deutsche Grammophon 447 421

Indications données :

Le cinquième extrait est le lied *Die Post* de F. Schubert, extrait du *Winterreise (Voyage d'hiver, 1827)*, cycle sur des poèmes de Wilhem Müller. Ce lied est caractéristique de ce genre musical, à cette époque.

Le texte bilingue était donné.

Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderbarlich,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kömmt aus der Stadt,
Wo ich ein liebes Liebchen hatt',
Mein Herz!

Willst wohl einmal hinüberseh'n
Und fragen, wie es dort mag geh'n,
Mein Herz?

La poste

Dans la rue, j'entends le cor du postillon;
Pourquoi bats-tu si fort,
Mon coeur?

La poste ne t'apporte nul courrier,
Pourquoi t'inquiéter si étrangement,
Mon coeur?

Oui, la poste vient de la ville
Où j'avais une bien aimée
Mon coeur!

Tu voudrais jeter un regard là bas
Et demander comment elle va,
Mon coeur?

Moyenne : 10,51 Note la plus haute : 17 Note la plus basse : 0

Nous rappellerons une dernière fois qu'il faut avant tout identifier des caractéristiques fortes de l'extrait. Ce sont les objets potentiels de connaissance. Puis on s'attache à identifier le sens qu'ils donnent à la pièce écoutée.

Ainsi l'immense majorité des candidats a déclaré que le travail avec les élèves porterait sur la relation texte-musique. Mais peu ont pris le soin de repérer précisément cette relation. Les éléments les plus évidents étaient :

- L'opposition Majeur-Mineur qui coïncide avec les passages d'espoir et de déception dans le texte.
- L'utilisation d'une pédale harmonique pour les passages d'attentes, créant ainsi une tension.
- Certains figuralismes : sonnerie du cor qui est jouée au piano, battement du cœur également imité.
- Le rôle expressif des silences

De nombreux candidats ont fait abstraction des difficultés rencontrées par les élèves. Ainsi comment ne pas se poser la question de l'absence de lien qu'un élève de 2005 fera entre une sonnerie de cor et l'arrivée de la poste ?

Certain très bons candidats ont su faire ce parcours. Certains ont proposés des chants plus proches des élèves qui utilisent certains mêmes procédés.

Épreuve orale d'admission

ARRÊTÉ DU 2-3-2000
JO DU 25-3-2000

b) Épreuve orale d'admission

Épreuve professionnelle : analyse d'une situation d'enseignement. Cette épreuve comporte un exposé suivi d'un entretien avec les membres du jury.

L'épreuve prend appui sur un dossier élaboré par le candidat comportant trois séquences d'enseignement réalisées ou observées dans une ou plusieurs classes (collège ou lycée). Le jury choisit d'interroger le candidat sur une ou plusieurs séquences comprenant nécessairement chant et accompagnement.

Le dossier dactylographié comprend notamment des préparations de leçons, des textes musicaux, des documents sonores. Il comporte une note de synthèse pour chacune des séquences.

Le dossier et les notes de synthèse ne donnent pas lieu à notation, seuls l'exposé et l'entretien sont notés.

Durée de la préparation : quinze minutes.

Durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum

(exposé : quinze minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ;
coefficient 2.

La réussite à cette épreuve d'admission se construit en trois temps :

- l'élaboration du dossier,
- l'exposé initial sur le sujet retenu
- l'entretien avec le jury.

Le dossier

Séquence d'enseignement

La définition de l'épreuve précise assez exactement sa nature à condition que la terminologie employée soit correctement comprise par le candidat. S'agissant d'une épreuve d'admission d'un concours interne de recrutement de professeurs d'éducation musicale, elle évalue l'expérience professionnelle du candidat au départ d'une situation d'enseignement réalisée ou observée. Il aura pris soin de l'observer avec la distance, et d'en réaliser une analyse critique.

Le dossier doit comporter trois séquences d'enseignement. Il s'agit donc de trois entités autonomes qui poursuivent chacune des objectifs particuliers et indépendants. L'éducation musicale au collège et au lycée s'entend par l'organisation d'une progression pédagogique qui lie habilement diverses pratiques musicales à des apports cognitifs de différentes natures. L'alternance des activités préconisée par les programmes d'enseignement ne vise qu'à permettre l'atteinte de ces objectifs en alliant la motivation née du plaisir de faire la musique à l'exigence des apprentissages.

L'unité d'une progression pédagogique repose pour une large part sur la problématique qui les accueille, volontiers transversale à différentes pratiques et qui donne du sens au cheminement poursuivi. Une séquence n'est ainsi ni l'apprentissage d'une chanson, ni l'étude d'une œuvre, ni l'apprentissage d'une pièce instrumentale ou un moment de "création" : c'est toujours un chemin plus ou moins long (nécessairement réparti sur plusieurs cours) vers l'acquisition de connaissances et savoir-faire qui allie opportunément les différentes pratiques musicales exigées par les programmes d'enseignement. Cette unité est enfin renforcée par un ou plusieurs moments d'évaluation qui, s'attachant à l'essentiel, permettent effectivement de mesurer la quantité et la qualité des apprentissages des élèves dans tous les domaines de compétence développés par l'éducation musicale.

La majorité des candidats a préparé des dossiers dans cet esprit. D'autres se sont malheureusement arrêtés à la juxtaposition d'activités musicales sans lien particulier sinon celui de quelques figures techniques (une cellule rythmique par exemple) dont la transversalité plaquée donnait l'illusion de la

cohérence . Que dire ainsi d'une séquence intitulée : "l'appropriation du triolet". "les cordes frottées en sixième",

Les thématiques doivent avoir un sens musical. Des résultats très mauvais ont été notés à partir de séquences comme :

- « Les animaux en musique », pour justifier l'utilisation du *Carnaval de animaux* de C. Saint Saëns, et un travail d'organologie sur les instruments !,
- « La guerre ».
- « Les signes de l'eau ».

Le fait d'avoir trouvé sur internet une séquence n'est ni un critère de qualité a priori, ni une justification de ce choix. La recherche effrénée d'originalité n'est pas source obligatoire de réussite, le jury posant toujours la question de la cohérence du titre annoncé avec le contenu présenté. Enfin la moindre des choses est de proposer une séquence qui tienne compte des programmes en vigueur.

Chant et accompagnement

A tous les niveaux de l'enseignement scolaire obligatoire, les pratiques vocales sont non seulement un enjeu majeur de formation mais également un vecteur privilégié de l'éducation musicale. L'indispensable maîtrise vocale du candidat, sa parfaite connaissance des techniques d'apprentissage d'un chant sont le point de départ d'une présence permanente de l'expression vocale dans le dialogue pédagogique.

Des pratiques vocales de qualité supposent à chaque séance une mise en voix adaptée qui ne soit pas réduite à quelques arpèges obligés – toujours les mêmes – sur une syllabe choisie plus ou moins arbitrairement. Ce moment initial, outre qu'il permet la recherche d'une vocalité s'appuyant sur une conscience attentive des différents gestes techniques mis en jeu (posture, respiration, résonance), permet aussi d'installer une disponibilité et une écoute mutuelle, conditions indissociables d'un travail musical de qualité. Le choix des exercices doit reposer sur une étude des difficultés de toutes natures qui parsèment nécessairement le texte à apprendre et interpréter.

Ainsi, la mise en voix est-elle déjà un moment d'apprentissage. Elle s'apparente déjà à un jeu, un jeu vocal dont l'intérêt est clairement souligné par les programmes. Or, de trop rares candidats ont investi cette dimension pourtant passionnante et formatrice des pratiques vocales.

Le jury ne peut attendre du candidat qu'il livre par le détail toutes les étapes d'une séance de pratique vocale. S'agissant d'un moment capital du cours d'éducation musicale, il souhaite s'assurer que le candidat en possède les fondements pédagogiques et l'expérience de la mise en œuvre. A ce titre, chant et accompagnement, mais aussi méthodologie des pratiques vocales doivent impérativement figurer dans chaque séquence présentée.

Que ce soit au moment de l'exposé ou bien pendant l'entretien, un témoignage convaincant de l'interprétation de la chanson inscrite dans la séquence, d'une technique d'accompagnement parfaitement maîtrisée sera un élément déterminant de la réussite à cette épreuve. Et les occasions ne manquent pas : les pratiques d'écoute multiplient les occasions de solliciter la voix chantée des élèves si tant est que celle du professeur montre le chemin. Ici encore, le candidat gagnera à étudier avec toute l'attention nécessaire les programmes. Il y trouvera de précieux conseils qu'il s'attachera d'abord à mettre en œuvre dans le cadre de sa responsabilité d'enseignement pour ensuite mieux en rendre compte au moment de l'épreuve.

Fiche de synthèse

Chaque séquence devrait être précédée d'une fiche de synthèse permettant de souligner les objectifs qui y sont poursuivis, la progression qui sera mise en œuvre, l'imbrication des différentes activités, son titre... et le niveau de classe auquel elle est destinée. Le soin apporté à cette présentation, outre qu'il témoigne d'une certaine maîtrise de sa conception pédagogique, permet également au jury de proposer un sujet au plus près de la séquence présentée. Il est aussi le premier signe d'une maîtrise appliquée des programmes officiels dont le jury a trop souvent regretté

la connaissance pour le moins lacunaire, déficit inacceptable de la part de professeurs déjà en responsabilité et sollicitant la titularisation.

De nombreux candidats ont joint les progressions annuelles pour le niveau concerné par la séquence présentée. Cela devrait être une obligation, une séquence et son organisation pédagogique, n'ayant de sens que dans son contexte général.

Préparations de leçons, textes musicaux, et documents sonores

La recherche d'unité de sens qui doit présider à l'élaboration d'une séquence d'enseignement se retrouve également dans les différents documents qui permettent d'en témoigner. Certains sont destinés aux élèves ("partitions adaptées" destinées à garder une trace écrite dans le cahier, schéma rendant compte de la structure d'un extrait d'œuvre, etc., texte documentaire, fiche d'évaluation, etc.), d'autres à l'usage exclusif du professeur au moment de la mise en œuvre en classe (plan de déroulement, objectifs détaillés, aides méthodologiques, partitions, etc.). Bien entendu l'ensemble s'accompagne de documents sonores que le candidat, comme devant les élèves, aura pris soin de parfaitement caler. Sur ce dernier point nous mettons en garde les candidats sur l'emploi de CD abîmés, ou montés trop rapidement, qui s'avèrent utilisables sur aucune des chaînes mises à disposition. Lors d'un concours on est jamais trop prudent ; avoir les originaux, en plus du montage personnel, semble une évidence.

Des dossiers étaient particulièrement bien construits et présentés. L'usage de pages de couleur, l'une pour les documents professeur, l'autre pour les documents élèves ou tout autre moyen adapté a été très apprécié.

Certes le dossier n'est pas en lui-même évalué. Mais il permet au jury de donner un sujet au candidat, et il est au cœur de l'entretien. Un dossier bien préparé et bien conçu témoigne déjà d'une qualité professionnelle que le jury est amené ensuite à retrouver durant l'exposé et l'entretien. Ainsi, préparer avec cette rigueur ce document support, c'est préparer l'épreuve et se donner les meilleures chances de la réussir.

Par contre nous déconseillons totalement la « récupération » d'un dossier d'un autre candidat, d'une autre année par exemple ; cette pratique (rare) ne peut permettre de réaliser un oral réussi.

Enfin se pose le problème de certains candidats qui n'ont jamais enseignés l'éducation musicale en collège, mais qui peuvent se présenter à ce concours interne en validant des années d'ancienneté diverses et variées. Il faut bien qu'ils réalisent qu'ils sont en concurrence avec des candidats qui ont une expérience professionnelle certaine, et que le jury demande continuellement au candidat de préciser ses attitudes, ses décisions, ses choix face aux élèves. Comme le texte officiel l'indique, toute séquence présentée doit avoir été expérimenté ou observée, ce qui n'était pas le cas chez certains. Le CAPES externe nous semble plus accessible à ce type de candidats.

Exposé initial

Le jury a veillé à proposer des sujets ouverts, le plus souvent la présentation d'une des séquences, afin de permettre au candidat d'exposer le plus confortablement possible ses compétences et son savoir-faire. Symétriquement, il n'a pu que regretter les trop fréquents flottements qui présidaient à ces présentations : des lectures fastidieuses ou confuses, des digressions malvenues, des détails inutiles ou des points essentiels oubliés... sinon des discours lacunaires visant manifestement à masquer une absence d'expérience pratique, comme si certaines séquences avaient été apprises sans avoir été expérimentées... C'est pourtant cette capacité de synthèse, la clarté d'un discours pédagogique - ou sur une démarche pédagogique - qui engagera l'entretien sur les meilleures bases possibles... et témoignera d'emblée d'une maîtrise suffisante des techniques de communication avec autrui.

S'agissant de présenter une séquence d'éducation musicale, c'est bien le moins d'exiger que la musique y soit présente... Les occasions ne devraient pas manquer : chant et accompagnement personnel qui permettent au jury d'apprécier la solidité des compétences techniques du candidat, mais aussi voix chantée en de nombreuses occasions, piano ou tout autre instrument apporté par le candidat et extraits d'œuvres enregistrés...

Le jury attend un propos clair, avec une voix parlée intelligible et dynamique, et des moments musicaux de qualité. La voix chantée et l'accompagnement sont systématiquement évalués, comme les méthodes d'apprentissages.

Les pratiques instrumentales présentées sont trop souvent du mauvais solfège exécuté sur de mauvais instruments. Les objectifs se limitent à une notion solfégique ou à un doigté ! Là également la musique doit être au cœur du projet. Comment peut-on être crédible face à des élèves si l'enseignant lui-même a une pratique approximative et non musicale ? Enfin trop souvent les textes instrumentaux proposés sont d'une indigence musicale abyssale.

Il faut que l'enseignant ait de la rigueur musicale pour lui-même dans sa pratique instrumentale, le choix de son instrument et du répertoire utilisé. D'autres pratiques sont possibles. Des candidats ont proposé des percussions corporelles et/ou instrumentales souvent plus facilement en lien avec le chant proposé. Enfin rappelons que ce n'est pas l'activité qui organise la séance ou la séquence, mais les compétences qu'elle permet de construire et les objectifs de cette activité. L'entrée par les compétences acquises des élèves était vivement recommandée jusqu'à maintenant ; avec les nouveaux programmes de 2009 c'est une obligation.

L'entretien

L'entretien qui suit immédiatement l'exposé et termine l'épreuve vise trois aspects complémentaires. Il s'agit d'une part de préciser le propos initial sur certains points nécessitant un approfondissement ou des informations supplémentaires, d'autre part d'interroger quelques aspects remarquables des autres séquences du dossier, enfin de parcourir plus largement d'autres expériences relevant de la responsabilité d'un professeur d'éducation musicale.

Les exigences liées à l'exposé initial se retrouvent pour une large part ici. Non seulement le jury attend un propos clair, étayé et réfléchi en réponse à ses questions, mais il attend toujours que l'expression musicale y soit présente. En effet, le plus souvent les questions posées peuvent aisément donner lieu à un bref moment vocal ou instrumental, voire à l'écoute d'un bref extrait enregistré, autant de moyens diversifiés permettant de renforcer l'impact et la qualité de la réponse. Les candidats devront être attentifs à cette exigence qui, satisfaite, témoigne d'une familiarité avec les outils privilégiés de la pédagogie de la musique et, à ce titre, assure pour une part significative la qualité de l'éducation musicale dispensée aux élèves.

Quinze minutes d'exposé ne peuvent suffire à traiter totalement tous les aspects didactiques et pédagogiques du sujet donné ou de la séquence sur laquelle il porte. Le candidat procède par choix et, inévitablement, par raccourcis. Il est donc tout aussi naturel que le jury demande quelques précisions sur certains points rapidement évoqués ou parfois non traités. C'est aussi pour lui l'occasion de s'assurer que le candidat a bien observé ou réalisé la situation pédagogique dont il fait état et qu'il possède la culture générale lui permettant d'en tirer parti. Or, à de trop nombreuses reprises, le jury a vivement déploré que certaines parties de la séquence présentée s'avèrent être de pures imaginations.

Sur cette dimension très importante de l'éducation musicale comme, du reste, sur toutes les autres, la présentation initiale puis les réponses aux questions du jury doivent garder une véritable authenticité, même au risque pour le candidat de faire état de ses propres interrogations. En effet, le jury préférera toujours qu'une de ses questions en suscite une autre et permette ainsi au candidat de pointer de lui-même les limites de ses compétences actuelles plutôt que de le voir développer un discours théorique sommaire qu'aucune expérience pratique ne vient, *in fine*, étayer. Analyser ses difficultés dans un domaine ou un autre, avoir conscience de ses limites techniques ou culturelles qu'il est nécessaire de dépasser, mesurer les enjeux de ce travail dans le cadre de sa mission d'enseignement est la base d'une dynamique de formation continuée et de recherche didactique et pédagogique. C'est elle qui permettra de construire des réponses appropriées aux incessantes questions que pose l'éducation musicale et plus largement, l'enseignement.

La dernière partie de l'entretien permet d'élargir l'interrogation aux missions du professeur d'éducation musicale qui, comme chacun le sait bien, ne peuvent se réduire à l'excellence du dialogue pédagogique qu'il instaure avec sa classe. Ainsi, chaque candidat devrait être en mesure de préciser l'articulation souhaitable dans un établissement scolaire entre l'enseignement musical obligatoire et les pratiques musicales collectives facultatives (chorale, orchestre, atelier artistique) susceptibles d'être proposées aux élèves. Il devrait être en mesure de manifester une connaissance

minimale des différents dispositifs pluridisciplinaires où l'éducation musicale peut prendre une place significative et originale (itinéraires de découverte). Si le jury a une parfaite conscience de l'instabilité des affectations des candidats, ce qui les handicape souvent pour installer la dynamique nécessaire à l'investissement de tels dispositifs, il sait aussi que les enjeux qui y sont liés sont au cœur du débat éducatif et traverse à ce titre la plupart des établissements. Il attend donc, non pas qu'une expérience pratique vienne toujours illustrer chacune de ces possibilités, mais, *a minima*, que chaque candidat soit en mesure d'en préciser la nature.

D'excellentes notes ont été mises à l'oral, qui ont permis à certains candidats de racheter un écrit médiocre. Ces candidats ont su captiver et convaincre le jury, comme ils le font chaque jour avec leurs élèves. A l'inverse des candidats ayant un bon écrit ont été définitivement écartés par un oral désastreux.

Moyenne : de l'épreuve orale : 7 Note la plus haute : 17 Note la plus basse : 1

Textes de référence pour la prochaine session

Nous attirons l'attention des futurs candidats sur le changement de programmes pour le collège qui se fera à la rentrée 2009, sur les quatre niveaux. Les séquences proposées par les candidats devront bien évidemment correspondre à ces programmes.

Éléments statistiques

Nombre de postes. Public : 8 Privé : 30

Ecrit (coef 1)

Nombre de copies corrigées Public : 122 Privé : 155

	Moyenne	Note plus basse	Note plus haute	Note du dernier admissible	Nombre d'admissibles
Public	7,42	2,85	12,85	9,44	20
Privé	7,46	2,39	15,13	7	57

Oral (coef 2)

	Moyenne	Note plus basse	Note plus haute	Moyenne des admis	Note d'oral la plus basse d'un admis
Public	7	01	16	11,88	8,5
Privé	7,63	01	17	11,72	8,25

Admission

	Moyenne du dernier admis	Nombre d'admis
Public	8,98	8
Privé	8,49	24