

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 2009

**Rapport de Monsieur Yves BOURDIN
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional**

Président du jury

Sommaire

Composition du jury	page 3
Introduction générale	page 4

Admissibilité

Epreuve de dissertation	page 8
Epreuve Technique	page 13
1ere partie - Notation de fragments mélodiques, rythmiques, harmoniques	page 14
2ème partie - Commentaire de trois fragments d'œuvres.....	page 25
3ème partie - Harmonisation d'une mélodie donnée	page 30

Admission

Epreuve d'arrangement	page 35
Epreuve de direction de chœur	page 40
Epreuve sur Dossier	page 44

Annexe 1

Exemples de sujets proposés à la session 2009	page 48
---	---------

Annexe 2

Données statistiques CAPES / CAFEP externe	page 52
--	---------

Annexe 3

Résultats CAPES / CAFEP externe par académie	page 54
--	---------

Composition du jury

Monsieur	Yves	BOURDIN	Président, IA-IPR
Madame	Sylvie	WALCZAK	Vice Présidente, IA-IPR
Monsieur	Thierry	ALLA	Professeur certifié
Monsieur	Nicolas	BERTHE	Professeur agrégé
Monsieur	Alain	BERTHET	Professeur agrégé
Madame	Anne	BLAYAC-BUONO	Professeure agrégée
Madame	Marie-Line	BOUHATOUS	professeure agrégée
Madame	Agnès	BOUNEZOUR MORET	Professeure agrégée
Monsieur	Jean-Christophe	BRANGER	Maître de conférences
Madame	Corinne	CAMPENON	Professeure certifiée
Monsieur	Olivier	CARRILLO	Professeur agrégé
Monsieur	Vincent	COTRO	Maître de conférences
Monsieur	Michel	DE LANNOY	Maître de conférences
Monsieur	Claude	DEFRAY	IA - IPR
Madame	Nathalie	DOYHAMBOURE	Professeure agrégée
Madame	Nathalie	ESTIENNE	professeure agrégée
Monsieur	Cédric	FAURY	Professeur certifié
Monsieur	Michel	FISCHER	Maître de conférences
Madame	Virginie	FONTANA	Professeure certifiée
Monsieur	Michel	FRUCTUS	Professeur agrégé
Madame	Marie-Pascale	GADY	Professeure Agrégée
Monsieur	Jean-Loup	GAUTRET	Professeur agrégé
Madame	Anne Isabelle	GHEMEMME	IA - IPR
Monsieur	Jean-Philippe	GOUJON	Professeur agrégé
Monsieur	Pierre	HERLEMONT	Professeur agrégé
Monsieur	Pascal	HIRAUX	Professeur Agrégé
Monsieur	Tony	HOARAU	Professeur certifié
Madame	Sylvie	JACQUET	Professeure Agrégée
Madame	Michèle	LATOUR	Professeure Agrégée
Madame	Isabelle	MAGNIN	IA - IPR
Madame	Valérie	MOREL	IA - IPR
Madame	Brigitte	PAROLINI	Professeure certifiée
Monsieur	Fabrice	PIETTON	Professeur Agrégé
Madame	Sylvie	PINKAVA	Professeure certifiée
Monsieur	Mickaël	PLIHON	Professeur Agrégé
Monsieur	Nicolas	POMMIER	Professeur agrégé
Monsieur	Yves	RASSENDREN	Maître de conférences
Monsieur	Thierry	ROLANDO	Professeur Agrégé
monsieur	Michel	SEINCE	IA - IPR
Monsieur	Bruno	STISI	IA - IPR
Monsieur	Dédé	SUISSA	Professeur Agrégé
Monsieur	Philippe	VALENTIN	Professeur certifié

Introduction générale

Le rapport de jury de la session 2009, comme les rapports des années précédentes, est l'occasion de mettre en perspective les enjeux et les réalités d'un concours de haut niveau. Le CAPES externe CAFEP d'éducation musicale et de chant choral doit permettre le recrutement de professeurs qui maîtrisent parfaitement les compétences et les connaissances scientifiques et techniques liées à la discipline. Outre une évaluation précise des acquis dans les domaines spécifiques qui s'imposent, le concours permet aussi d'apprécier les capacités des candidats à se projeter dans un cadre professionnel, qui, au quotidien, sera fondé sur des missions éducatives exigeantes. Devenir enseignant est un choix qui n'est pas anodin, il impose sérieux, rigueur et détermination. Chacune des épreuves, de l'admissibilité à l'admission, donne aux candidats la possibilité de mettre en évidence l'ensemble des compétences et des connaissances acquises au cours de leur formation en vue d'appréhender dans les meilleures conditions possibles le métier auquel ils aspirent.

Le rapport de la session 2009 est une nouvelle fois l'occasion de préciser les critères d'évaluation spécifiques à chaque épreuve, de présenter les constats faits lors des interrogations et de formuler quelques conseils pour la préparation au concours. Il s'attache à développer un propos qui vise les compétences et les connaissances nécessaires à la réussite, mais mentionne aussi les écueils à éviter lors des épreuves. Les futurs candidats auront tout intérêt à en faire une lecture approfondie et réitérée pour avoir une vue pertinente de l'ensemble du concours. Ce rapport est un point d'appui indispensable à la préparation pour que chacun comprenne ce que le jury attend d'un candidat qui souhaite devenir professeur d'éducation musicale.

Pour la quatrième année consécutive, la session 2009 du CAPES proposait un nombre de postes identique à la session précédente (90). Cependant il faut noter que depuis plusieurs années, le nombre de candidats inscrits au concours est en forte diminution ; en quatre ans les inscriptions ont diminué de moitié. De fait, les candidats avaient donc plus de chances d'accéder à l'admissibilité et, ainsi, profiter des trois épreuves orales pour valoriser leurs capacités à répondre aux attentes du jury. Ces éléments spécifiques au CAPES sont à distinguer des constats faits pour le CAFEP. En effet, il faut noter cette année une augmentation sensible du nombre de candidats présents au CAFEP (58/46) pour un nombre de postes en diminution, 7 au lieu de 10. Les différents tableaux, mentionnés au cours de ce rapport et dans les annexes, permettront d'avoir une vue plus précise des résultats chiffrés.

Cette nouvelle session maintient un recrutement de qualité et devrait permettre aux lauréats de prolonger leur formation dans d'excellentes conditions. Rappelons qu'actuellement le concours de recrutement est l'une des étapes d'un parcours de formation plus global, qui trouvera son aboutissement après une année effectuée en tant que professeur stagiaire dans un établissement scolaire. A ce titre, le concours ne comporte pas d'épreuve strictement pédagogique, les candidats n'ayant pas encore reçu de formation spécifique dans ce domaine. Les attentes du jury tiennent compte de ce contexte et se fondent sur les exigences et les réalités du métier de professeur d'éducation musicale.

Les résultats témoignent d'une préparation sérieuse pour la majorité des candidats. La moyenne générale des candidats admis est de 11.74 pour le CAPES et 11.25 pour le CAFEP. Cependant le jury déplore, en particulier lors des épreuves orales, que certains candidats n'aient pas mesuré les enjeux professionnels liés à chaque épreuve. La disparité des résultats obtenus témoigne d'une formation hétérogène dans les différents domaines évalués. Il n'est pas rare de constater, pour un même candidat, un écart significatif dans les notes obtenues, ce qui laisse perplexe le jury sur le sérieux de la préparation de chacune des épreuves. Les coefficients attribués à chaque épreuve ne doivent pas être l'occasion de délaissier les épreuves « qui rapportent le moins ». Cela reviendrait à effectuer un calcul arithmétique étreiqué qui ne tiendrait pas compte des objectifs à atteindre dans le cadre d'une formation professionnelle. Si la réussite au concours n'est pas la garantie d'un enseignement de qualité face à la classe, la diversité et la complémentarité des épreuves permettent d'apprécier les compétences acquises dans chaque domaine et de vérifier les connaissances indispensables à la crédibilité de l'enseignement qui sera dispensé par le candidat devenu professeur. Les épreuves d'admission sont l'occasion, en particulier, d'évaluer les compétences vocales des candidats mais

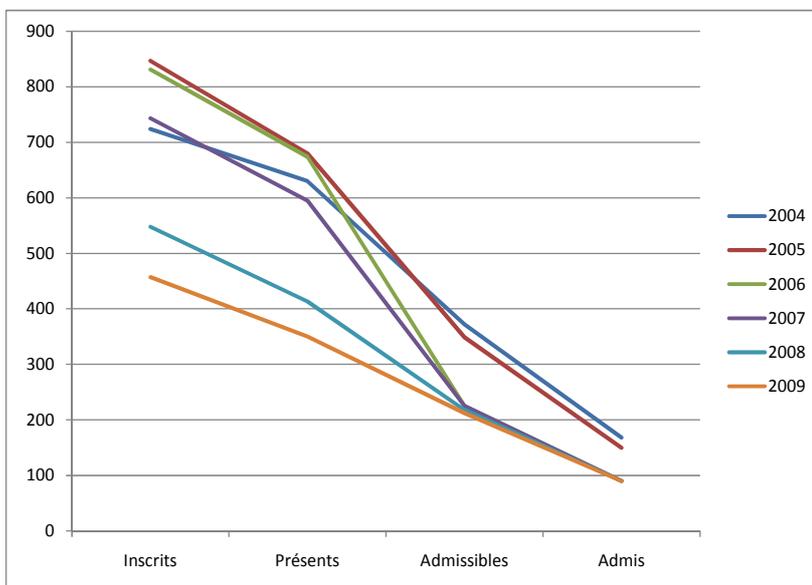
aussi d'identifier leurs capacités à communiquer, à convaincre un auditoire, qu'il s'agisse de diriger un chœur, de présenter un dossier ou un arrangement personnel. Le professeur en situation professionnelle doit avoir tous ces atouts s'il veut réussir face aux élèves dont il aura la responsabilité éducative. L'évolution de la discipline au sein du système éducatif, particulièrement dans le cadre de la scolarité obligatoire des élèves, exige un recrutement de professeurs qui soient capables d'appréhender la réalité d'un métier complexe et exigeant. Les futurs candidats doivent donc préparer avec le plus grand sérieux toutes les épreuves du concours pour aborder dans les meilleures conditions possibles leur avenir professionnel.

Pour conclure cette brève introduction remercions l'ensemble des membres du jury qui ont participé à la mise en œuvre du concours. L'efficacité, le sérieux et les compétences de chacun ont permis le bon déroulement des épreuves, dans une ambiance sereine, profitable à tous les candidats. De même, il faut remercier celles et ceux qui d'une manière ou d'une autre ont contribué à la rédaction de ce rapport dans un esprit de collaboration efficace, avec le souci d'aider de manière pertinente les futurs candidats. Enfin, l'ensemble du jury tient à remercier le rectorat et l'IUFM de l'académie de ROUEN qui ont su accueillir le concours lors des épreuves orales dans d'excellentes conditions.

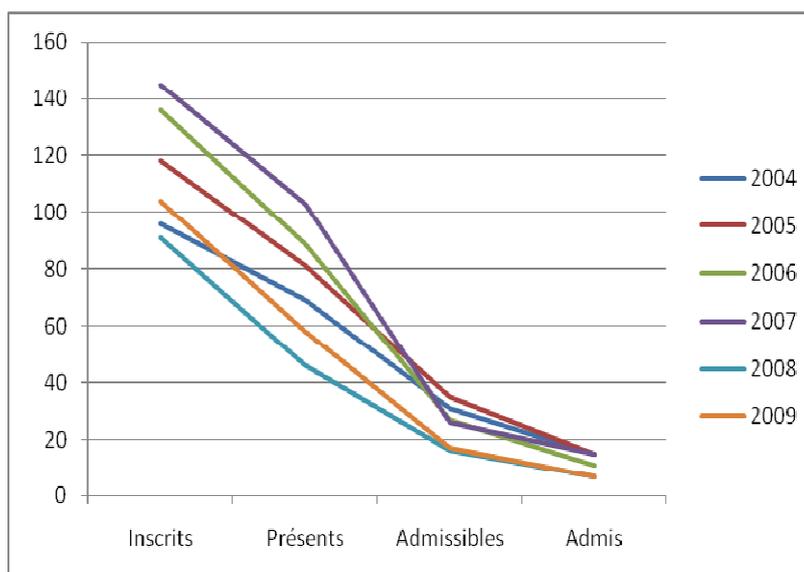
Yves BOURDIN
Inspecteur d'académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Président du jury

Éléments statistiques
Récapitulatif général du concours depuis la session 2004 :

CAPES (Public)	2009	2008	2007	2006	2005	2004
Inscrits	457	548	743	831	847	724
Présents	350	413	595	674	680	630
Admissibles	212	218	225	225	349	372
Admis	90	90	90	90	150	168



CAFEP (Privé)	2009	2008	2007	2006	2005	2004
Inscrits	104	91	145	136	118	96
Présents	58	46	103	89	81	69
Admissibles	17	16	26	27	35	31
Admis	7	7	15	11	15	15



Admissibilité

Epreuves d'admissibilité

Epreuve de dissertation

Texte réglementaire

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°3 du 17 mai 2007

Bruit et musique : discriminations, interactions, influences. Le bruit est aussi bien envisagé dans sa valeur de modèle, d'imitation, de représentation, que comme matériau musical à riches potentialités pour la création. La question est centrée sur les interactions multiples – dialectiques, oppositions, échanges, complémentarités – entre bruit et musique. Elle peut également être abordée du point de vue de l'acoustique, de l'anthropologie et de l'esthétique. Elle engage par ailleurs à interroger les relations duelles entre ordre et désordre, articulé et inarticulé du point de vue sonore. Outre la tradition savante occidentale, la question concerne également les cultures musicales non occidentales, les cultures populaires et les cultures de tradition orale.

Sujet proposé

En vous appuyant sur la diversité d'univers musicaux planétaires appartenant aussi bien à la musique occidentale qu'à la musique extra-européenne sans oublier de vous rapporter à la musique populaire et à la tradition orale en général, vous commenterez et discuterez à l'aide d'exemples judicieusement choisis ce propos du musicologue Hans Heinz Stuckenschmidt (Strasbourg 1901- Berlin 1988) :

« Mahler et Strauss ont introduit dans leurs orchestres symphoniques des instruments d'un type tout à fait nouveau, comme le marteau, les chaînes sonores et la machine à vent. Il n'est pas douteux que le bruit peut, du point de vue du rythme et de la sonorité des timbres, contenir des possibilités artistiques jusque-là inexploitées. Les musiques primitives, et de nos jours, certaines civilisations exotiques en font grand usage. Mais il a été banni et méprisé par la musique occidentale traditionnelle. Il a fallu notre âge de l'industrie pour nous remémorer cet art bruitiste archaïque. »¹

¹ H. H. STUCKENSCHMIDT, *Musique Nouvelle*, « La décade des expériences » dans *Neue Musik*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1951, traduit de l'allemand par Jean-Claude Salel, Paris, Éditions Corrèa, Buchet/Chastel, 1956, p. 87-88.

« L'épreuve de dissertation permet d'évaluer la capacité du candidat à argumenter à partir du sujet proposé en ayant recours, bien évidemment, à ses connaissances relatives au 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 ». [rapport du jury 2008]

Pour évaluer au plus juste les compétences et les connaissances des candidats, le jury s'appuie sur les critères essentiels qui fondent cette épreuve :

- Traitement du sujet, mise en œuvre des idées, clarification des concepts, définition d'une problématique,
- Discussion réelle du sujet, engagement du candidat face à la thèse proposée,
- Culture générale et qualité de l'approche historique, maîtrise de la chronologie et mise en perspective des connaissances,
- Pertinence et utilisation des exemples,
- Maîtrise des exigences formelles, articulation du discours, expression...

Les constats

Cette année encore, le jury note de nombreuses lacunes, tant dans l'aspect formel de l'exercice que dans le contenu des propos énoncés. Beaucoup de candidats se contentent d'une simple restitution de cours, n'expliquent pas la citation et ne dégagent aucune problématique. La citation est négligée, elle est parfois commentée rapidement en introduction mais disparaît ensuite du devoir, et, cas peu fréquent heureusement, elle est totalement « oubliée » par certains candidats.

Rappelons le fondement même de la dissertation : le candidat doit être capable d'identifier clairement une problématique induite par le sujet pour ensuite « commenter et discuter » de manière cohérente, réfléchie et argumentée, les propos tenus par l'auteur.

Trop souvent, le manque de structuration générale de la copie et en particulier de l'argumentation conduit à une simple juxtaposition d'idées, parfois contradictoires, et assurément impropres à l'exercice. Dans ce cas, le propos n'apporte aucun élément nouveau susceptible d'éclairer à bon escient le point de vue de l'auteur de la citation d'une part, celui porté à titre personnel par le candidat d'autre part. Dans ce contexte la réflexion « n'avance pas » et trop souvent ne mène nulle part. La copie devient alors le lieu d'une succession de banalités sans intérêt et un catalogue de connaissances souvent approximatives des œuvres, de leur histoire et du contexte esthétique dont elles témoignent.

Quelques notes prises par le jury au fil des corrections sont révélatrices des lacunes inadmissibles de certains candidats : « Variations pour une porte et un soupirail », « Symphonie pour un claquement de porte et un soufflet », « John Cage, fabuleux artiste de musique répétitive », « Au Tibet, le gamelan sonne faux quand on joue seul »...

Enfin, précisons une nouvelle fois, que les jugements de valeur n'ont pas de place à ce niveau de concours, en particulier lorsqu'il s'agit d'évoquer les musiques extra-occidentales : « La couleur exotique qui se dégage de leur musique est surprenante », « C'est un instrument à 4 cordes fabriqué avec les matériaux disponibles là-bas », « Il n'est pas rare de voir des femmes lavant leur linge tout en imitant des crapauds », « Il semble normal que dans des civilisations moins développées financièrement les musiciens utilisent ce qui est à leur portée »...

Pistes de réflexion pour l'étude du sujet 2008

Le sujet proposé cette année était précédé d'une formulation ouvrant la réflexion aux musiques du monde et, par voie de conséquence, à l'horizon attendu d'une transversalité bien comprise. Si le jury ne pouvait exiger des candidats qu'ils connaissent le musicologue Hans Heinz Stuckenschmidt, les références indiquées au bas de la feuille permettaient assurément d'aborder la citation dans le champ historique et géographique d'un discours musicologique daté. Les candidats pouvaient trouver là un supplément d'inspiration et d'audace pour mettre à profit leurs lectures effectuées durant le temps de la préparation du concours et les confronter à l'esprit de cette citation en se souvenant qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'époque était aux grandes ambitions : celle de la refondation d'un monde, en principe, débarrassé de la barbarie. La dimension de « *diversité d'univers musicaux planétaires* » énoncé comme préalable à la réflexion devait permettre, à partir d'une bonne compréhension de la citation, d'ouvrir le plus largement possible le propos à mener.

Un premier niveau de lecture, immanent à l'énoncé, dénote un élargissement de *l'instrumentarium* en rapport à une perception auditive qui trace des perspectives audacieuses ; de cette sorte peuvent être inclus des filiations auxquelles l'eurocentrisme – plus apte à dominer qu'à valoriser des modèles puisés dans les musiques extra-européennes – ne favorisait guère leur rôle pourtant si décisif dans la conscience des musiciens, des chercheurs et des pédagogues de notre temps.

Un second niveau de lecture rapidement atteint par un constat nettement affirmé relatif à l'industrialisation – pour certains pays, à marche forcée –, et des conséquences qui en découlent sur la création musicale. Dans le droit fil de la citation, ce constat vise à donner du sens à l'histoire afin d'en justifier, tout au moins provisoirement, l'idée de progrès continu (notion battue en brèche aujourd'hui) dû aux multiples effets d'une industrialisation qui allait complètement changer la nature des rapports sociaux et économiques entre les peuples autant que la perception des sons à l'audition de certaines musiques.

Pour quiconque réfléchit sur les musiques du monde et sur leur actualité face à une question centrée sur le bruit et la musique, le positionnement terminologique est de première importance : à réception, l'impact du vocabulaire de Hans Heinz Stuckenschmidt se trouve au cœur du mouvement des idées : dans le système des références, les musiques primitives, les civilisations exotiques, proposent des connotations qui orientent les candidats du côté de la connaissance musicale associée à plusieurs disciplines. Il en est de même pour l'entrée en matière de l'industrialisation évaluée comme un irrésistible mouvement de fond soumis à des choix politiques tournés en principe vers le progrès, le changement radical, et qui musicalement parlant est associé à l'archaïsme du bruit ainsi catégorisé comme jugement de valeur paradoxal à discuter.

S'il existe au XX^e siècle un penseur dont on a fêté les 100 ans en novembre 2008, c'est bien Claude Lévi-Strauss, l'auteur de *La Pensée sauvage*. Il a changé cette manière de penser l'homme et la société, la nature et la culture. Dans *Tristes tropiques*, son approche de la pluralité des mondes prouve que « l'étude de ces sauvages apporte autre chose que la révélation d'un état de la nature utopique, ou la découverte de la société parfaite au cœur des forêts ». Claude Lévi-Strauss est un chercheur qui se situe aux antipodes du dévergondage sentimental nourri, pour reprendre son expression, « de connaissances sommaires et mal digérées ». Au contact de sa pensée, les disciplines se sont transformées pour laisser à la révolution cognitive le soin d'exister.

Une discussion centrée uniquement sur l'univers symphonique de Mahler et de Strauss amoindrirait durablement la perspective. En revanche, une extension de la dimension orchestrale à l'intérieur de laquelle se réfracte une régénérescence de l'écoute qui passerait par la rupture avec des conduites reliées au passé, aurait un effet de décentrement dont procède généralement l'ethnologie. Les exemples transversaux abondent et il n'est pas souhaitable de se cantonner dans un seul répertoire. Qu'il y ait comme un risque d'énumérations instrumentales aux effets bruiteux que leur présence implique, c'est possible, encore que cette énumération doit prendre ses distances avec l'anecdotique du bruitage qui ne permet ni de progresser dans le raisonnement ni de cerner les enjeux soumis à la discussion.

Par ailleurs, en évitant les anachronismes de mauvais aloi, l'approche historique permet d'entrer aussi bien dans les vrombissements motoristes de la civilisation urbaine, que dans des ruptures révolutionnaires, manifestes radicaux et autres écrits des compositeurs. Un choix s'impose et c'est à chacun, non seulement de l'exposer mais encore d'en justifier le bien-fondé. Ainsi, par la variété des situations abordées et la capacité des candidats à les intégrer dans le cours de la dissertation, la pertinence des exemples musicaux devait susciter une argumentation des plus solides.

Quelle que soit la problématique envisagée par chacun des candidats, un dialogue fécond avec la citation de Stuckenschmidt permettait une continuité qui excluait, de fait, la dérive du fourre-tout lié à la récitation d'un cours.

Le prétexte avoué se rapportait à deux symphonistes célèbres de la musique allemande qui ont employé des instruments inusités pour l'époque en guise d'ouverture à un paysage sonore susceptible de susciter la discussion, mais en aucun cas de la refermer sur ces deux maîtres. L'énumération instrumentale, qui se rapportait aussi bien au marteau qu'aux chaînes sonores et à la machine à vent, englobait une perspective beaucoup plus vaste et qui allait magnifier tout au long du XX^e siècle un monde sonore environnant que les bruitistes italiens voulaient concrétiser dans la mythologie d'un art-action engagé au service du futurisme. Le bruit mécanique des machines vertigineuses et porteuses de modernité renvoie à l'éclosion de la vie industrielle, aux dislocations dynamiques et aux vibrations cinétiques éloignées des nébulosités impressionnistes. Si paradoxal que cela puisse être, c'est un peintre qui va concrétiser ce mouvement. Luigi Russolo (1885-1947) l'incarne par la publication de l'*Art des Bruits (Arte dei rumori)* le 11 mars 1913 à Milan. Il revendique une évolution de la musique qui incline au son-bruit et va même jusqu'à dire qu'il prend « plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter, par exemple, l'Héroïque ou la Pastorale. » Avec témérité, il écrit au compositeur Francesco Balilla Pratella (1880-1955) sa conception de la rénovation de la musique par l'Art des bruits et, au travers d'une classification en six catégories, il établit les bruits les plus caractéristiques de l'orchestre futuriste. Lors d'une séance mémorable qui eut lieu le 21 avril 1914, il fit entendre pour la première fois un orchestre de bruiteurs (*intonarumori*) au public italien ce qui provoqua un épouvantable scandale.

Le compositeur franco-américain Edgard Varèse fut stimulé par la vivacité de l'état d'esprit des futuristes italiens mais, en revanche, il s'est totalement opposé à leur conception imitative de la musique. En maître du son organisé, le bruit transmuté en son le prédisposait à l'organiser. Il savait que la nouveauté a souvent été associée dans son sens le plus péjoratif au bruit. Cette distinction est essentielle pour comprendre la musique élaborée par un créateur qui écoutait attentivement les bruits de la civilisation urbaine. Ce chercheur d'instruments nouveaux et de sonorités inédites a intégré le son-bruit à la musique et, pour la première fois, le tambour à corde – traduction de « *string-drum* », nom donné par Varèse qu'il préférait à « *lion roar* » – trouve sa place dans *Hyperprism* (1923).

Un tel élargissement de la perspective sonore ne pouvait qu'enchanter l'esprit et les oreilles des compositeurs dont l'aventure a ensuite été liée à l'expérimentation de sonorités à proprement parler inouïes et qui ont été échantillonnées suivant les nécessités de la composition elle-même. Et la liste est suffisamment longue pour opérer un choix en conformité avec l'annonce de son plan.

Cette aventure aurait été incomplète si des oreilles attentives n'avaient pas profondément écouté les leçons données par les musiques extra-européennes. Cette notion de primitivisme devait être discutée dans le sens ethnologique du terme. Il n'en demeure pas moins que plus d'un compositeur occidental, notamment dans la seconde moitié du XX^e siècle, débarrassé de tout *a priori* dans son approche, a consciemment dépassé l'archaïsme supposé qui a été évoqué dans la citation de Stuckenschmidt pour voyager dans des contrées lointaines au bénéfice d'un renouvellement de l'inspiration musicale.

Cette perception de l'archaïsme qui est une vue de l'esprit appartenant à une certaine période révolue et qui a été, il est vrai, bannie et méprisée par les tenants de la musique pure se heurte en fait aux dimensions sociales de la musique qui ne devaient surtout pas être oubliées. À ce titre, les implications de la mémoire mises au service des musiques extra-européennes aux sources nombreuses et variées allaient favoriser la compréhension d'univers musicaux fondés sur la diversité des approches dont il fallait construire la carte pour aller à la rencontre de cette dimension vraiment planétaire posée par le sujet, il est vrai, aux vastes proportions. C'était un obstacle à franchir en respectant l'esprit de la transversalité qui demandait de comparer ce qui était comparable en évitant l'inutile catalogue.

Quelques conseils

Le jury renvoie les candidats à la lecture du rapport de jury 2008 qui donnait de nombreux conseils concernant la méthodologie et l'organisation formelle de la dissertation.

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

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

« 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 nécessaire à l'élaboration d'un plan détaillé composé des grandes parties, sous parties et paragraphes illustrés par des exemples appropriés en respectant la hiérarchie du discours, c'est-à-dire de terminer, en toute logique, par le propos le plus important au regard de la problématique posée. » [rapport du jury 2008]

« ...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 ». [rapport du jury 2008]

Ce rapport comportait également des conseils simples et pratiques pour présenter la copie, malheureusement non pris en compte par de nombreux candidats :

« ...penser 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 ». [rapport du jury 2008]

Le métier d'enseignant implique que le professeur soit irréprochable face aux élèves pour lesquels il a lui-même des exigences de travail. Il est inconcevable de demander à des élèves des efforts pour la présentation d'un devoir, l'écriture, l'orthographe, la syntaxe, l'utilisation d'un vocabulaire adapté, si le professeur ne peut s'appliquer à lui-même ces exigences fondamentales.

Eléments statistiques

CAPES (Public)	2009
Nombre de candidats notés	343
Moyenne générale de l'épreuve	07.76
Note la plus haute	19.00
Note la plus basse	01.04
Nombre de candidats admissibles	212
Moyenne des admissibles	09.62

CAFEP (Privé)	2009
Nombre de candidats notés	58
Moyenne générale de l'épreuve	07.02
Note la plus haute	16.50
Note la plus basse	02.19
Nombre de candidats admissibles	17
Moyenne des admissibles	10.01

Epreuves d'admissibilité

Epreuve technique

Texte réglementaire

Épreuve technique

Cette épreuve est organisée en trois parties distinctes :

- 1 - Notation de fragments mélodiques, rythmiques, harmoniques (...)**
- 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

Epreuve complexe et difficile, l'épreuve technique permet au jury d'évaluer les compétences des futurs professeurs dans différents domaines liés à l'acuité auditive. Constituée de trois « moments musicaux » complémentaires, cette épreuve sollicite les capacités à écouter, analyser et comprendre la musique,

La première partie, qui consiste à relever des fragments mélodiques, rythmiques et harmoniques, mobilise toute la finesse de l'oreille. Elle permet de mesurer la capacité du candidat à effectuer des relevés précis à partir de la simple audition. Situation professionnelle habituelle pour un professeur d'éducation musicale qui, lors de la préparation de séquences, ne dispose pas forcément de toutes les partitions nécessaires au travail de la classe.

Le commentaire d'écoute permet d'évaluer les capacités à analyser des éléments sonores perceptibles sans le support de la partition. Le candidat doit être capable d'identifier les caractéristiques de ce qu'il entend, de mobiliser des connaissances, des compétences techniques et des références culturelles, afin de porter un regard critique et argumenté.

Enfin, l'harmonisation d'une mélodie permet d'évaluer les capacités du candidat à comprendre la musique et à en tirer parti dans la perspective d'une production réfléchie et pertinente.

Etre capable d'écouter, d'analyser et de comprendre le phénomène sonore dans sa globalité et, au delà, dans ses plus fines composantes, relève de la maîtrise de compétences complexes indispensables aux futurs professeurs d'éducation musicale.

SUJETS et CORRIGES

(les fichiers audios correspondants sont disponibles sur le site national de l'éducation musicale à l'adresse : <http://www.educnet.education.fr/musique>)

Première partie

Notation de fragments mélodiques, rythmiques, harmoniques

SEQUENCE A

NOTATION DE DEUX FRAGMENTS MELODIQUES

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

PREMIER FRAGMENT: vous noterez la partie de hautbois (4 auditions)

III. NIOBE who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain.

Andante $\text{♩} = 60$

mf piangendo *mf*

Benjamin BRITTEN extrait des *six Métamorphoses d'après Ovide*

Deuxième fragment : vous noterez les deux parties réalisées à l'orgue (5 auditions)

DUO

COUPERIN

Orgue

4

7

10

COUPERIN Pièce pour orgue - *Duo*

SEQUENCE B

NOTATION DE DEUX FRAGMENTS RYTHMIQUES

Premier fragment : vous noterez la partie de tom-tom sur une seule ligne. Les 4 mesures d'introduction et la partie de tambour militaire sont notées sur votre partition. (4 auditions)

SUJET

The musical score is written in 4/4 time and consists of six systems, each with two staves: 'Tambour militaire' (top) and 'Tom-tom' (bottom).
- **System 1:** Starts with a 4-measure introduction. The top staff has rests, and the bottom staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *fff*.
- **System 2:** Measures 4-7. The top staff has rests, and the bottom staff has eighth notes. Dynamics include *p*.
- **System 3:** Measures 7-10. The top staff has rests, and the bottom staff has eighth notes.
- **System 4:** Measures 10-13. The top staff has rests, and the bottom staff has eighth notes. Dynamics include *f*.
- **System 5:** Measures 13-16. The top staff has rests, and the bottom staff has eighth notes. Dynamics include *subito p* and *sf*.
- **System 6:** Measures 16-19. The top staff has rests, and the bottom staff has eighth notes. The piece ends with a double bar line.

ELEMENTS DE CORRECTION

The image shows a musical score for military drum and tom-tom, consisting of six systems of staves. Each system has two staves: the top staff is for the Tambour militaire (military drum) and the bottom staff is for the Tom-tom. The time signature is 4/4. The score includes various dynamics and articulations:

- Measure 4:** Tambour militaire starts with a *fff* dynamic. Tom-tom has a steady eighth-note pattern.
- Measure 7:** Tambour militaire has a *p* dynamic. Tom-tom has a steady eighth-note pattern.
- Measure 10:** Tambour militaire has a *f* dynamic. Tom-tom has a steady eighth-note pattern.
- Measure 13:** Tambour militaire has a *subito p* dynamic. Tom-tom has a steady eighth-note pattern.
- Measure 16:** Tambour militaire has a *sf* dynamic. Tom-tom has a steady eighth-note pattern.

JOLIVET : 2^{ème} concerto pour trompette - 3mvt (extrait)

Deuxième fragment : vous noterez la partie de caisse claire et la partie de maracas de cet ensemble de percussions. Les parties de bongos, de grosse caisse et de cymbale sont notées sur votre partition.
(5 auditions)

SUJET

First system of the musical score. It consists of five staves: Bongos, Maracas, Caisse claire, Cymbale, and Grosse caisse. Each staff is marked with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic symbols such as 'x' for bongo hits, 'z' for cymbal hits, and horizontal lines for tom-tom hits.

Second system of the musical score. It consists of five staves: Bgo., Mrs., C.Cl., C., and G. Cs. Each staff is marked with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic symbols such as 'x' for bongo hits, 'z' for cymbal hits, and horizontal lines for tom-tom hits. Some notes are marked with a '3' above them, indicating a triplet.

Third system of the musical score. It consists of five staves: Bgo., Mrs., C.Cl., C., and G. Cs. Each staff is marked with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic symbols such as 'x' for bongo hits, 'z' for cymbal hits, and horizontal lines for tom-tom hits. Some notes are marked with a '6' above them, indicating a sextuplet.

CORRECTION

Musical score for five percussion instruments: Bongos, Maracas, Caisse claire, Cymbales, and Grosse caisse. The score is in 4/4 time. A large 'X' is drawn over the first two measures, indicating a correction. A vertical bar is placed at the start of the third measure. The Maracas part is highlighted with a grey background.

Musical score for five percussion instruments: Bgo., Mrcs., C.Cl., C., and G. Cs. This section covers measures 3, 4, and 5. The Maracas part is highlighted with a grey background. Triplet markings (3) are present in the Bgo., Mrcs., C.Cl., and C. parts.

Musical score for five percussion instruments: Bgo., Mrcs., C.Cl., C., and G. Cs. This section covers measures 6, 7, and 8. The Maracas part is highlighted with a grey background. Triplet markings (3) are present in the C. part.

VARESE – *Ionisation* (extrait)

SEQUENCE C

NOTATION DE DEUX FRAGMENTS HARMONIQUES

Vous noterez la basse en indiquant le chiffrage.

Premier fragment : Vous noterez la basse et le chiffrage de cette pièce pour quatuor à cordes (4 auditions)

J. Haydn – *Quartet opus 54 n°2 - Adagio*

Chiffrages proposés

do mineur sol mineur

5 - + 7 5 6 6 4 7 6 4 6 4 5 6 5 + 4 6 6 5 4 6 7 (5)
5 5 2 5 4 out

ou - 6

Deuxième fragment : Vous noterez la basse et le chiffrage de cette pièce pour chœur et orchestre de cordes. Après une écoute intégrale, il sera fractionné en 3 parties, chacune écoutée à quatre reprises, enchaînements compris. Une écoute intégrale sera proposée pour terminer.

Et incarnatus est

Adagio

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

Vir - gi - ne; et ho - mo fa

ctus est, et ho - mo - fa - ctus est.

Vivaldi – *Credo pour chœur et orchestre RV 591 (extrait)*

Chiffrages proposés

① RE Maj eur (em prunt à LA M) SOL Maj eur do mineur

② Emp. à MIb Maj eur do mineur sol mineur SIb M

③ ré mineur

Handwritten chord diagrams and numbers below the systems:

- System 1: 5, 6, 5, 6, 6
- System 2: 5, 5, 5, 7, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5
- System 3: 5, 5, 5, 5, 5, 5

Epreuve technique - première partie

Notation de fragments mélodiques, rythmiques et harmoniques.

Les rapports de jury des années précédentes constituent une référence indispensable pour se préparer au concours. Ils mettent en évidence les lacunes des candidats et suggèrent des éléments pour progresser. Cette session ne semble pas déroger aux remarques habituelles et aux constats, parfois affligeants, faits lors des corrections.

Il faut sans doute rappeler ici quelques critères qui fondent l'évaluation des compétences mobilisées dans cette épreuve :

- perception des éléments caractéristiques : timbre, registres, tonalité, éléments répétés...
- qualité et précision des relevés : mélodie, rythme, ligne de basse, nuances, phrasé...
- qualité et « intelligence » de la notation réalisée : stratégie de relevé, mémorisation, cohérence...

Des constats...

Cette première partie d'épreuve est sans aucun doute celle qui montre le plus de disparité entre les candidats. Le jury a largement apprécié les copies (hélas peu nombreuses) qui témoignent d'une bonne perception des éléments essentiels du discours musical et d'une stratégie de relevé efficace. Néanmoins, force est de constater que le niveau général demeure en deçà des attentes du jury. Dans la grande majorité des copies, les erreurs rencontrées mettent en évidence des lacunes récurrentes chez les candidats. S'il est inutile d'en faire la liste, il est cependant nécessaire de noter avec rigueur celles qui ne sont pas acceptables à ce niveau de concours et que l'on rencontre - hélas - dans un nombre non négligeable de copies.

- Confusions entre mouvements conjoints et mouvements disjoints
- Confusions entre mouvement mélodique ascendant et descendant
- Incapacité à identifier une tonalité simple, confusion entre mode Majeur et mineur
- Incohérence entre l'indication de la mesure et les valeurs contenues...

Le premier fragment mélodique extrait des *six Métamorphoses d'après Ovide* de Benjamin BRITTEN ne comportait aucune difficulté particulière. La tonalité principale de Ré bémol Majeur et une ligne mélodique claire devaient permettre de s'attarder avec précision sur quelques intervalles plus significatifs du discours musical. Le rythme souple et l'allure rythmique peu marquée du texte, permettaient de s'attacher plus largement à la ligne mélodique pour en faire un relevé précis et exact, véritable objectif de cette évaluation.

Le deuxième fragment, *Duo* extrait des *Pièces pour orgue* de COUPERIN, pouvait être déroutant par l'abondance du discours polyphonique réalisé par un seul instrument : l'orgue. Certains candidats ont rencontré des difficultés dans la perception des hauteurs et la superposition des lignes mélodiques. La notation « simultanée » était difficile à réaliser, il convenait donc de repérer d'abord des éléments structurants (cadences, figures mélodiques répétées et/ou en imitation...) avant d'effectuer une notation « mémorisée » de l'ensemble du texte. L'écueil essentiel à éviter étant de faire « du remplissage intellectuel » a posteriori, ce qui a conduit des candidats à une notation déductive sans intérêt, proche de la pure invention.

Le premier fragment rythmique, extrait du 3^{ème} mouvement du 2^{ème} **concerto pour trompette de JOLIVET** comportait une difficulté globale due au tempo rapide de la pièce, ce qui semble avoir déconcerté certains candidats peu rompus à l'exercice. Il en résulte un taux de réussite assez faible voire très faible.

Le deuxième fragment, extrait de **Ionisation de Varèse**, nécessitait une écoute attentive et rigoureuse des timbres pour suivre le discours dans sa totalité. L'écoute simultanée des deux timbres à identifier (Caisse claire et maracas) pouvait donner des points de repères essentiels à la notation des figures rythmiques

utilisées (par exemple les mesures 7 et 8). De même, le retour du motif initial de la caisse claire aux mesures 4 et 5 constituait un élément facilement repérable, et donc un point d'appui essentiel pour la notation globale de ce passage. Dans ce contexte il est sans doute nécessaire que les candidats tiennent compte de manière plus significative des différentes informations données par le sujet. Elles servent de repères pour mémoriser les différentes parties, mais aussi pour structurer l'écriture.

La notation des fragments harmoniques a constitué l'un des exercices les mieux réussis. Cependant il est regrettable de constater que certains candidats écrivent des chiffreages plaqués en fonction d'une logique harmonique que l'on perçoit comme pensée et non entendue. Comme les années précédentes trop de candidats chiffrent par réflexe, sans vérifier si ce qu'ils notent est conforme ou non à la réalité sonore. De simples dominantes majeures se voient alors enrichies d'une septième qui n'existe pas, des sous-dominantes sont pareillement enrichies de sixtes ajoutées absentes de l'extrait proposé, et les quarts et sixtes de cadence s'accumulent, là où il n'y a tout au plus que des retards de tierce. La main l'emporte alors sur l'oreille !

L'écriture de la partie basse du *Quatuor à cordes* de Haydn n'a posé globalement aucune difficulté majeure aux candidats. Le chemin tonal était clair : dom > solm. Cependant, des chiffreages pourtant simples et facilement identifiables, n'ont pas toujours été repérés.

Le second texte, extrait du *Credo* de Vivaldi demandait une perception plus aiguisée, notamment en ce qui concerne les timbres des voix. Les mouvements disjoints de la voix de basse ont été la source de nombreux décalages. Le jury a regretté que certains candidats n'aient pas perçu le même accord entre la fin de la partie 1 et le début de partie 2, de même, entre la fin de la partie 2 et le début de la partie 3. L'identification de ces points de repères auraient permis une meilleure cohérence dans les chiffreages proposés.

Des conseils...

De nombreux conseils ont déjà été formulés dans les rapports des sessions précédentes. Il est indispensable de s'y référer pour préparer avec soin et rigueur cette épreuve.

La présentation de la copie doit être irréprochable :

« Il faut sans doute rappeler ici, d'une part, qu'une copie bien présentée, avec des notes faites distinctement sur la portée, témoigne d'une rigueur indispensable à cet exercice, et d'autre part, qu'un travail simple, soigné et organisé est souvent plus efficace ». (rapport du jury 2008)

« ...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. » [rapport du jury 2007]

De même la cohérence générale du discours musical relevé est de première importance.

« 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).* » [rapport du jury 2007]

Enfin, le jury souhaite insister sur les conditions nécessaires à une préparation efficace de l'épreuve et à l'acquisition des compétences attendues :

- rigueur et régularité tout au long de la formation dans la pratique d'exercices adaptés au développement de l'acuité auditive (exercices parfois rébarbatifs mais indispensables)
- diversité des styles de musique et d'écriture abordés

Deuxième partie

Commentaire de trois fragments d'œuvres (durée : deux heures)

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

Pour chaque fragment, il est 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.

Premier Fragment

KODALY - Tancnota (dancing song) – pour voix d'enfants

Deuxième fragment

BACH - Sonate BWV 1027 en sol majeur (Viole de gambe /Clavecin) – IV Allegro moderato

Le troisième fragment

DUTILLEUX : extrait de la première partie **des Métaboles (Incantatoire)**

Dans ses œuvres, Henri Dutilleux s'est particulièrement intéressé aux couleurs de l'orchestre et au traitement du temps musical. Pour ce troisième commentaire, vous pourrez développer votre propos à partir de ces deux problématiques musicales en vous appuyant sur l'analyse que vous ferez des différents éléments musicaux caractéristiques de cet extrait.

L'épreuve de commentaire permet d'évaluer des compétences d'écoute et d'analyse, étroitement articulées à des connaissances techniques et culturelles. Le jury attend des candidats un propos clair, structuré, qui repose sur une interrogation particulière et qui rend compte, d'une part des caractéristiques musicales essentielles, et d'autre part, du contexte historique, artistique et esthétique de l'extrait entendu.

Comme pour les sessions précédentes, les œuvres proposées en 2009 permettaient de rencontrer des esthétiques et des univers sonores très différents. Musique vocale, musique instrumentale pour petite et grande formation, époque baroque et 20^{ème} siècle, écriture contrapuntique savante et musique d'inspiration populaire, tous ces éléments devaient permettre aux candidats de mettre en valeur leurs capacités à écouter, analyser et comprendre la musique.

Quelques éléments de correction

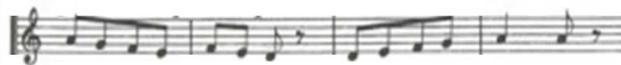
KODALY - Tancnota (dancing song) – pour voix d'enfants

Cette pièce à cappella pour 3 voix d'enfants permettait de s'interroger sur les relations entretenues au début du XX^{ème} siècle entre la musique populaire et la musique savante. Chanson populaire de part ses motifs mélodiques et ses formules rythmes caractéristiques, écriture savante, complexe, de part les procédés utilisés. Le jury attendait des candidats un développement particulier de ces caractéristiques qui permette d'argumenter les interactions entre savant et populaire. Les motifs structurant étaient facilement repérables, à ce titre il était judicieux d'en noter les contours généraux pour pouvoir développer une brève analyse de leur constitution et de leur utilisation.

Premier motif :



Deuxième motif



Les éléments significatifs :

- rythme de danse, accentuations particulières...
- mélodies simples, échelles modales (mode de Ré au début) motifs structurants, répétitions...
- écritures en canon : canons à l'octave, en augmentation, par mouvement contraire
- parallélisme des 2 voix / contrepoint / présentation du motif principal en valeurs longues
- Structure en 3 parties AA'B

BACH - Sonate BWV 1027 en sol majeur (Viola de gambe /Clavecin) – IV Allegro moderato

Cette pièce de Jean Sébastien BACH appartient au répertoire de la sonate en trio de l'époque baroque. Plus que du « verbiage » sur l'époque ou le compositeur, le jury attendait des candidats qu'ils s'emparent des caractéristiques musicales de cet extrait pour en tirer parti, au profit d'un questionnement sur les techniques d'écritures utilisées (modèle Corellien...). Quelques relevés thématiques bien choisis (en particulier le motif principal en sol M) auraient permis de préciser l'organisation global du discours musical : entrées, superpositions de motifs, parcours tonal, grandes articulations, cadences...



Il semblait indispensable au jury que les candidats aient porté leur attention sur les types d'écritures habituels pour l'époque : *imitation*, *fuguée*, *ornementation*, *dialogue des voix*... mais aussi qu'ils aient un intérêt particulier et complémentaire pour le genre de la sonate en trio dans laquelle la main droite du clavecin joue le rôle de la voix mélodique principale, la viola de gambe effectue la deuxième voix et la main gauche du clavecin, la basse. L'interprétation, qui utilise le diapason baroque, pouvait elle aussi être l'occasion de commentaires en particulier sur le traitement de l'ornementation.

DUTILLEUX : extrait de la première partie **des Métaboles (Incantatoire)**

La problématique proposée (mais non obligatoire) était constituée de deux éléments, temps et couleurs, et permettait de s'intéresser à l'essentiel de l'extrait entendu. D'une part, les candidats pouvaient étayer leur commentaire à partir de l'analyse fine de la formation orchestrale et de son utilisation : les timbres spécifiques (xylophone, célesta et harpe), les effets de résonance (ex : thème qui émerge à la trompette dans la résonance de l'unisson précédent, émergence presque systématique de sons tenus dans la résonance des motifs percussifs), les effets de vibration, de scintillement, les contrastes et les alliages de couleurs. D'autre part en s'intéressant au traitement du temps : sons pivots qui structurent le mouvement, contraste entre éléments continus (sons tenus, thème principal « incantatoire) et discontinus (motifs très brefs, percussifs, effets d'arabesques, pointillisme de l'écriture des vents aigus - flûte en particulier).

Cela amenait naturellement à observer et analyser de près le matériau thématique : un thème construit sur l'intervalle de 4^{te} augmentée (Sib-mi) avec forte polarité sur le mi, des motifs percussifs très brefs (pizzicati de cordes), des arabesques de clarinette, des motifs très pointillistes enchevêtrés confiés essentiellement aux vents aigus. Il était aussi nécessaire de s'intéresser au traitement formel, mentionner le retour du début et la logique de variation (les motifs thématiques sont présentés avec des traitements différents) car il s'agit là d'éléments significatifs pour le traitement du temps. Enfin le jury a apprécié la référence au titre « incantatoire » et les références culturelles relatives au traitement de l'orchestre français (Ravel, Debussy, Messiaen)

L'évaluation des compétences grâce au commentaire d'écoute

Cette année encore le jury remarque, dans un nombre conséquent de copies, une méconnaissance forte des attendus de l'épreuve, pourtant rappelés régulièrement dans les rapports précédents. L'évaluation à travers le commentaire d'écoute est fondée sur différents critères : **compétences dans le domaine de la technique musicale** (précision de l'écoute, notation d'éléments, références techniques...), **compétences dans le domaine de la technique de commentaire** (pertinence de la problématique, du vocabulaire utilisé, de la rédaction...) et **connaissances culturelles au sens large**. Il est sans doute souhaitable, une fois encore, de rappeler que le jury attend d'un candidat qu'il mène une réflexion approfondie, à partir d'un questionnement suggéré par les caractéristiques musicales de l'extrait entendu.

Des constats

Si une partie des candidats a bien compris la nécessité de traiter le commentaire à partir d'une problématique, on constate cette année, plus que lors de la session précédente, des carences dans la technique du commentaire.

De nombreux candidats semblent confondre « annoncer un plan » et « énoncer une problématique ». De même certains proposent une problématique mais finalement ne la traitent pas ou pire, orientent leur propos vers une problématique différente. Le deuxième commentaire a souvent été prétexte à des problématiques mal formulées, difficilement identifiables et souvent peu intéressantes, car trop générales, sur la musique baroque. De même, dans le troisième commentaire, la « couleur » a été plus souvent et mieux traitée que le « temps », alors que le sujet et l'extrait lui même invitaient à une interrogation articulée autour de ces deux éléments. Énoncer une problématique, et s'y tenir dans l'organisation du propos, évite sans conteste des copies linéaires dans lesquelles le jury ne trouve qu'une succession de faits identifiés au fil des différentes écoutes, sorte d'inventaire souvent sans cohérence.

Le jury a constaté, cette année encore, de grosses lacunes dans la construction syntaxique du propos, de même qu'un vocabulaire mal approprié, voire totalement inadapté, au niveau de langage que l'on peut attendre dans un concours de recrutement de l'éducation nationale. Il est nécessaire ici de faire référence explicitement aux rapports des sessions précédentes dont les candidats ne semblent pas avoir tenu compte :

« Comme pour la dissertation, le choix d'un vocabulaire précis, l'utilisation d'une grammaire sans faille, d'une syntaxe appropriée et d'une orthographe irréprochable sont les bases indispensables de cet exercice ». [rapport du jury 2008]

Le jury a de nombreuses fois regretté l'utilisation d'une terminologie approximative, parfois erronée, et qui, de fait, interroge sur le niveau de vocabulaire technique acquis par les candidats durant leur formation. Par exemple : confusion entre symphonie concertante et sonate, entre fugue et style fugué, ou encore entre fugato et entrées en imitation.

« Le langage familier est à proscrire impérativement, de même que toutes les abréviations qui relèvent plus de la prise de note que de la rédaction d'un commentaire. Soigner la présentation pour « donner envie de lire la copie », veiller à une écriture lisible, sans rature, rédiger un texte aéré dans lequel les paragraphes sont séparés clairement, voilà des recommandations simples que le jury aimerait voir appliquées dans toutes les copies » [rapport du jury 2008]

« 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. » [rapport de jury 2007].

Enfin, il faut souligner ici le manque de discernement d'un grand nombre de candidats dans la mobilisation de leurs connaissances au sens large. Sans évoquer les candidats dont la pauvreté des références culturelles ne permet pas d'évaluer les connaissances que le jury est en droit d'attendre d'un point de vue esthétique et historique, il est nécessaire de mentionner que « tout dire » sur une époque, un style, un répertoire, masque souvent des défaillances dans le domaine de l'écoute. Nombre de candidats qui avaient bien cerné l'époque de création du deuxième extrait, ont simplement « parlé » de l'époque baroque parfois même sans faire référence à la musique entendue, ou tout du moins de manière très évasive. La problématique énoncée au début du commentaire doit permettre de « trier » les connaissances qu'il est judicieux d'utiliser, afin de les mobiliser à leur juste place pour étayer un propos construit sur l'écoute attentive de l'extrait proposé. Le commentaire d'écoute reste une épreuve profondément attachée à la matière musicale entendue et ne doit pas être un moyen de « plaquer » des connaissances « passe-partout » qui n'entretiennent qu'une relation fort lointaine avec le document sonore proposé. En revanche pour le troisième extrait, dont l'auteur et le titre étaient identifiés, peu de candidats ont saisi l'opportunité d'élargir leurs références culturelles à d'autres domaines artistiques avec lesquels il était possible de tisser des liens en particulier dans le domaine de la couleur.

Des conseils

Comme pour les épreuves précédentes le jury suggère aux futurs candidats de relire avec attention les rapports des sessions antérieures. Ils y trouveront tous les éléments nécessaires à une préparation efficace.

« Être capable de percevoir la musique dans toutes ses composantes est une qualité indispensable au professeur d'éducation musicale. Savoir identifier, caractériser, comparer les éléments musicaux constitutifs du discours musical et savoir mobiliser ses connaissances pour en comprendre l'organisation exige un entraînement régulier et méthodique lors de la préparation. » [rapport du jury 2008]

Il est nécessaire pour cette épreuve de **développer particulièrement les compétences d'écoute et d'analyse**. Là encore une préparation rigoureuse, grâce à un entraînement régulier, est le moyen le plus efficace de s'approprier la démarche spécifique du commentaire d'œuvre.

« Dans un premier temps il faut « savoir écouter » pour repérer rapidement les éléments les plus significatifs de l'extrait en s'appuyant sur la globalité du phénomène musical au travers des notions d'espace, de temps, de forme et de couleur. Il est ensuite nécessaire d'en saisir les interactions et d'en rechercher les spécificités. Les trois auditions doivent permettre à chacun d'avancer plus encore dans le détail pour éventuellement transcrire graphiquement quelques éléments significatifs – thèmes, motifs structurants, repères harmoniques etc. – qui viendront confirmer à bon escient l'argumentation du propos ». [rapport du jury 2008]

La méthodologie de l'exercice est incontournable et essentielle si le candidat veut réussir cette épreuve dans le temps imparti. Il doit être capable de mobiliser rapidement toutes ses compétences pour tirer profit au maximum des informations qu'il pourra saisir lors des trois écoutes.

« Être capable de « commenter » un extrait musical suppose que l'on puisse tirer profit des éléments entendus pour les mettre en perspective avec ses connaissances. Il ne s'agit pas de tout dire, mais au contraire d'être capable de sélectionner les connaissances spécifiques qui permettront d'enrichir le propos fondé grâce à l'analyse ». [rapport du jury 2008]

Mais les compétences d'écoute et d'analyse s'enrichissent nécessairement **des connaissances techniques et culturelles acquises tout au long de la formation**. Posséder des repères chronologiques, stylistiques et esthétiques est la pierre angulaire d'un bon commentaire d'écoute. Cependant il n'est pas nécessaire de faire « étalage » de toutes ses connaissances sur tel ou tel style ou époque pour réussir

l'exercice. Au contraire le jury apprécie le discernement prouvé par les candidats qui savent mobiliser à bon escient les acquis techniques et culturels de leur formation universitaire.

Rappelons enfin que le commentaire est un exercice écrit et qu'il est indispensable de consacrer du temps à sa rédaction. Au même titre que pour la dissertation il est nécessaire de **porter une attention particulière à la mise en forme** : introduction, développement en plusieurs parties articulées de manière logique (chaque idée importante signifiée par un paragraphe distinct) et conclusion qui synthétise le propos et ouvre vers de nouvelles perspectives. Le jury apprécie un commentaire fondé sur un questionnement particulier qui va orienter la réflexion et enrichir l'analyse. Un « bon » commentaire doit, à partir d'une problématique, s'appuyer sur des exemples précis (relevés si nécessaire), proposer un argumentaire solide, et donner au candidat l'occasion de défendre un point de vue clairement énoncé.

« Construire un commentaire cohérent signifie organiser son propos de manière simple et logique, en s'appuyant sur une problématique issue de l'analyse. De nombreux candidats ont des difficultés pour problématiser leur commentaire et de ce fait, proposent une description linéaire des événements musicaux entendus. Il est important de rappeler que l'épreuve ne consiste pas en un simple relevé d'éléments caractéristiques du langage musical mais qu'elle est avant tout la mise en évidence d'une réflexion menée à partir d'un questionnement. Le candidat doit donc, dès le début de son travail, choisir un axe de réflexion particulier et significatif de l'extrait qui guidera ensuite l'ensemble de son propos »
[rapport du jury 2008]

Pour conclure

Recruter des musiciens sensibles et cultivés, capables d'écouter pour analyser et comprendre la musique, reste le fil conducteur du concours. Être capable de dépasser la simple émotion pour orienter l'analyse vers les éléments objectifs qui la fondent constitue une compétence spécifique mobilisée par cette épreuve. Le commentaire d'écoute requiert de la part du candidat une attitude d'ouverture et de curiosité aussi bien intellectuelle que musicale. L'éducation musicale au collège a largement intégré ces dimensions dans le cadre du nouveau programme dont elle s'est dotée récemment. Un futur professeur doit en prendre dès maintenant la pleine mesure s'il veut, plus tard, apporter aux élèves, outre le plaisir d'une écoute attentive, une véritable intelligence du discours musical ouvert à tous les styles et toutes les formes de musiques.



Troisième partie

Harmonisation d'une mélodie donnée (durée : une heure et trente minutes)

Vous devez écrire une basse et son chiffrage harmonique.

(Vous pouvez utiliser la partition préparée jointe au sujet ou effectuer votre travail sur une copie - papier à musique)

SUJET

Adagio

4

7

10

13

Proposition d'harmonisation

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The score includes melodic lines in the treble clef and harmonic accompaniment in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Harmonization suggestions are shown as numbers 5, 6, and # above notes in the bass clef. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

System 1 (Measures 1-4):
Treble clef: Melodic line with slurs and accents.
Bass clef: Harmonic accompaniment with fingerings 5, 6, 5, 6 and a sharp sign (#) above the second measure.

System 2 (Measures 5-8):
Treble clef: Melodic line with slurs and accents.
Bass clef: Harmonic accompaniment with fingerings 6, 5, 5, 6, 6, 5, 5.

System 3 (Measures 9-12):
Treble clef: Melodic line with slurs and accents.
Bass clef: Harmonic accompaniment with fingerings -6 5, -6 5, 6, #, 6, #, 5, 7, +.

System 4 (Measures 13-15):
Treble clef: Melodic line with slurs and accents.
Bass clef: Harmonic accompaniment with fingerings 5, 5, 6, #, 5.

La partie « *harmonisation d'une mélodie donnée* » de l'épreuve technique permet d'évaluer des compétences spécifiques liées à la pratique musicale personnelle du candidat. Il est sans doute nécessaire de rappeler qu'il ne s'agit pas d'un « devoir d'harmonie » au sens habituellement académique du terme, mais bien plus d'harmoniser une mélodie pour qu'elle « sonne » grâce à une basse solide. Pour autant, il reste indispensable de prendre en compte les règles essentielles à une écriture musicale organisée et structurée correctement.

Des constats

D'une manière générale, l'harmonisation a semblé de bien meilleure facture que les relevés de fragments. Le texte proposé ne présentait pas de difficulté majeure. Globalement, les principales cadences sont repérées et convenablement traitées mais, sans doute par peur de mal faire, beaucoup n'osent pas de mouvements cadentiels avant la cadence finale. On reste alors toujours dans un flou sans forme ni carrure.

Certains candidats ont su construire une basse résultant d'une bonne analyse préalable du texte, associée au souci permanent d'écrire une partie mélodique en adéquation avec le style général. Dans ce contexte quelques candidats ont montré des qualités appréciables : musicalité, sensibilité, originalité.

Il est toutefois nécessaire de noter que beaucoup de candidats souffrent d'une absence de réflexe harmonique, d'où une déficience préjudiciable de la syntaxe harmonique. A l'inverse, des candidats tentent d'appliquer des recettes qu'ils plaquent sans véritablement en percevoir le résultat sonore. L'écoute intérieure est un point fondamental qu'il est nécessaire de travailler tout au long de la préparation.

« Une écoute intérieure maîtrisée demeure une condition essentielle à la production d'un texte intéressant. La capacité à entendre ce que l'on écrit constitue le fondement de l'exercice. La ligne de basse, réalisée en fonction de l'analyse précédente, ne prend son sens musical que si elle est entendue intérieurement ». [rapport du jury 2008]

Enfin le jury déplore que certains candidats ne sachent pas exploiter les renversements d'accords, ce qui provoque inévitablement une basse sans véritable intérêt mélodique. D'autres ont tendance à « calculer » l'harmonisation en globalisant les notes de la mélodie dans un même chiffrage. Qu'en est-il alors de la distinction entre notes étrangères et notes réelles dans la mélodie ? Qu'en est-il aussi des mouvements naturels à forte identité harmonique (sensible, septième..) ? Restent les erreurs de chiffrages ou les oublis d'altérations, dus sans doute à l'impasse faite sur une relecture attentive de la copie dans laquelle l'écoute intérieure joue un rôle prépondérant.

Des conseils

Pour cette épreuve il est essentiel de passer par une phase d'imprégnation grâce à une lecture intérieure et renouvelée du texte.

« Prendre le temps de faire cette première approche est indispensable, et les futurs candidats doivent être persuadés qu'il ne s'agit pas de temps perdu. Une analyse plus approfondie vient ensuite conforter ces premières observations... » [rapport du jury 2008]

A partir de cette étape initiale et nécessaire, on peut ensuite identifier les grandes incises mélodiques (donc les respirations mélodiques et les cadences), le style original du texte et former un **projet d'harmonisation**, c'est-à-dire développer des idées mélodiques et harmoniques.

Les bonnes copies sont celles dans lesquelles, au-delà de l'exactitude harmonique, on perçoit une véritable intention musicale et donc artistique : une basse qui évolue avec souplesse, des emprunts préparant et affirmant les modulations installées, des éléments d'écriture (par exemple le recours au contrepoint) qui donnent de la saveur à la réalisation.

« Il faut rappeler ici que cette épreuve est aussi l'occasion pour le jury de vérifier que les candidats sont de véritables musiciens, sensibles au résultat sonore et attentifs à l'effet produit. C'est à partir des émotions ressenties par les élèves que l'enseignant saura faire partager son goût pour la musique et mettre en évidence les éléments musicaux qui y participent. Être capable d'harmoniser un texte de façon à susciter une émotion est une compétence quotidiennement mise en pratique par le professeur d'éducation musicale ». [rapport du jury 2008]

Cette capacité à valoriser un texte donné (simple) augure des compétences d'un enseignant à arranger avec musicalité et style des mélodies parfois très élémentaires

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

CAPES (Public)	2009
Nombre de candidats notés	348
Moyenne générale de l'épreuve	08.02
Note la plus haute	16.03
Note la plus basse	01.97
Nombre de candidats admissibles	212
Moyenne des admissibles	09.41

CAFEP (Privé)	2009
Nombre de candidats notés	58
Moyenne générale de l'épreuve	07.87
Note la plus haute	16.07
Note la plus basse	01.90
Nombre de candidats admissibles	17
Moyenne des admissibles	10.62

En conclusion

Les trois parties de l'épreuve technique sont complémentaires et permettent d'évaluer une part importante des compétences des futurs professeurs d'éducation musicale. Elles doivent être préparées avec soin tout au long de la formation grâce à un entraînement rigoureux et régulier, mené avec méthode. Les candidats doivent être conscients qu'elles sont le reflet de situations professionnelles courantes et habituelles du cours d'éducation musicale dispensé dans le cadre l'enseignement obligatoire.



Admission

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2009

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

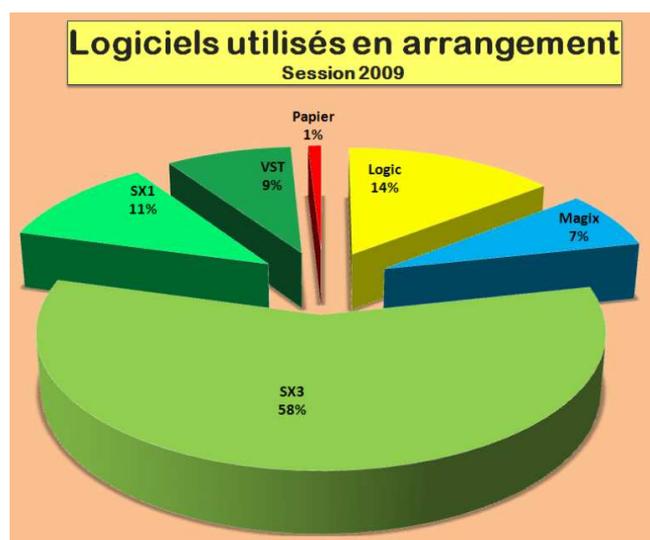
Le matériel mis à disposition

L'outil informatique fourni au candidat est constitué d'une plate-forme PC avec Windows XP et d'un expandeur Roland JV1010

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

Comme pour les épreuves d'admissibilité les futurs candidats gagneront à lire très attentivement les rapports de jury des sessions précédentes. L'ensemble des conseils qui y est formulé reste toujours d'actualité et permet d'avoir une vue précise des enjeux et des difficultés de cette épreuve. Il est de plus fortement conseillé par le jury de relire le texte réglementaire rappelé ci-dessus pour bien identifier la forme de l'arrangement attendu : « *le candidat réalise un arrangement pour la formation suivante : une voix chantée, un instrument monodique, un instrument rythmique, un instrument harmonique.* » Les candidats qui ne respectent pas à minima le texte réglementaire ne peuvent prétendre à la validation de leur épreuve. En revanche cela n'exclut pas la possibilité de proposer un arrangement plus fourni sur le plan de l'instrumentation, même si dans ce domaine la sobriété est souvent synonyme d'efficacité. Ces attentes sont les mêmes quel que soit le support utilisé : arrangement sur papier ou arrangement avec un support informatique. A titre indicatif le schéma ci-dessous met en évidence la fréquence d'utilisation des différents supports proposés aux candidats lors de la session 2009.



Le jury constate avec satisfaction que les candidats utilisent à 99% les outils informatiques pour présenter leur arrangement et que les évolutions dans ce domaine sont très nettement positives. Pour une grande majorité, les candidats parviennent à tirer partie des multiples ressources offertes par les logiciels mis à disposition. Il faut mentionner aussi une réelle prise de conscience des enjeux de l'épreuve d'arrangement, à la fois dans la réalisation mais aussi dans la réflexion.

Cependant le jury a parfois été stupéfait de voir des candidats confrontés à un véritable dilemme lorsqu'il s'agit d'annoncer le type de logiciel sur lequel ils souhaitent composer. Il est regrettable que certains candidats demandent à consulter la page d'accueil du logiciel pour reconnaître celui qu'ils utilisent habituellement ! Ce manque de sérieux dans la préparation à l'épreuve est inacceptable à ce niveau de concours et trouve sa concrétisation dans une méconnaissance évidente chez certains des fonctions de bases : savoir créer des pistes, être capable d'isoler une piste lors de l'écoute au cours de l'exposé etc. Si ces candidats ne sont qu'en nombre très faible, il n'en reste pas moins qu'il est légitime de s'interroger sur leur présence à ce niveau d'épreuve, de même que sur leur capacité à pouvoir un jour enseigner face à des élèves largement rompus à ces outils.

L'épreuve d'arrangement est certainement l'épreuve orale qui révèle le plus grand nombre de disparités entre les candidats. Certains offrent une production de très grande qualité quand d'autres en sont encore à comprendre le fonctionnement du logiciel. Les meilleures prestations ont été celles des candidats ayant réalisé un arrangement musical simple et original dans le style induit par la chanson, mais qui ont aussi interprété de façon convaincante et présenté au jury de manière précise et pertinente, la réalisation. Il est nécessaire d'aborder cette épreuve en ayant la volonté de réaliser un véritable projet musical, marqué par le souci de se réapproprier le texte initial.

Le jury rappelle une fois encore que la maîtrise de l'outil informatique et des processus intellectuels de l'écriture ne suffisent pas à la réussite de cette épreuve. Il s'agit bien d'évaluer les capacités des candidats à se situer dans la réalité d'une situation professionnelle qu'ils auront à affronter quotidiennement. Les futurs enseignants doivent être capables de proposer à leurs élèves des supports sans faille pour réaliser les pratiques vocales en classe. La musique, son écoute et sa pratique restent au cœur de cet exercice.

Lors des interrogations le jury est particulièrement attentif, d'une part, à la qualité du devoir et d'autre part, à la qualité de la prestation

- **Qualité du devoir :**

- style général : cohérence avec le sujet / maîtrise du style choisi / cohérence des timbres / connaissance et usage des instruments...
- conception et structure de l'arrangement : introduction / intermèdes / coda...
- qualité des différentes parties : intérêt du contrechant / maîtrise de l'harmonie / cohérence rythmique, pertinence des dynamiques...

- **Qualité de la prestation :**

- Exposé initial : qualité de l'expression orale / place de la musique dans l'exposé / structuration du propos...
- Interprétation : qualité de la voix / prise en compte de la tessiture personnelle...
- Utilisation de l'outil informatique : maîtrise du média utilisé / mixage des pistes / action du clavier...

Des constats

Globalement le jury constate que le cahier des charges de l'épreuve est bien respecté. A l'exception de très rares réalisations, l'arrangement proposé comporte tous les éléments requis : *une voix chantée, un instrument monodique, un instrument rythmique, un instrument harmonique*. En revanche le libellé du sujet « vous réaliserez un arrangement dans le style de votre choix » ne semble pas totalement compris par certains candidats. Cela ne signifie en rien que le candidat « fait ce qu'il veut » mais au contraire qu'il choisit un style en fonction de l'analyse qu'il fait de la partition qui lui est proposée : ligne mélodique, harmonie et texte. En effet, la distorsion entre le style induit par le sujet et le style choisi par le candidat est parfois très importante. Le jury a souvent l'impression que le style a été choisi et travaillé à l'avance (pendant la formation) et que le candidat l'applique quoi qu'il arrive, au mépris du simple bon sens musical. S'il est indispensable d'avoir en mémoire des exemples précis de style d'arrangement (blues, hard rock, bossa, chansons actuelles...) il est aussi nécessaire de respecter le style de la chanson proposée qu'il convient de déterminer au cours de la préparation, lors de l'analyse de la partition et du texte qui lui est associé.

Au delà des erreurs de style, le jury a relevé des maladresses récurrentes sur lesquelles les candidats doivent s'interroger lors de leur formation :

- une écriture pour les instruments souvent maladroite. Le jury a régulièrement entendu des contrechants qu'aucun instrumentiste n'aurait eu envie de jouer (formules mélodiques ou rythmiques mal adaptées à la technique de l'instrument, tessiture etc...) De même le choix de timbres est parfois peu convaincant
- un contrechant pauvre mélodiquement, qui ressemble le plus souvent à une improvisation pianistique de la main droite sur la grille harmonique proposée, sans être véritablement construit (motifs mélodiques récurrents, souplesse et richesse rythmique, complémentarité avec le chant)
- des « enrichissements » harmoniques arbitraires, qui ne tiennent pas compte du soprano mélodique
- des harmonies proposées par le texte qui sont souvent reprises sans aucun travail de substitution ou de renversement,
- des faiblesses d'écriture (contrepoint /harmonie) souvent masquées par un « abus » de rythmique
- des tempi mal appréhendés
- des prestations vocales qui peinent à sortir du carcan solfégique de la partition (manque d'une réelle interprétation)

Il est important de rappeler ici que cette épreuve repose aussi et surtout sur l'interprétation vocale qui donne sens au travail d'arrangement mené par le candidat. Il est donc indispensable que chacun puisse présenter une production sans faille du point de vue vocal. Là encore le jury à regretté : une intonation incertaine, les décalages rythmiques, les paroles bredouillées, et évidemment l'arrêt total de la voix alors que l'arrangement continue seul !

Des conseils

Les compétences nécessaires à la réussite de cette épreuve s'acquièrent régulièrement tout au long de la formation. Pour cela il ne suffit pas d'apprendre par cœur les formules caractéristiques des différents styles musicaux mais à minima d'être capable de les utiliser à bon escient.

L'épreuve est constituée de différents moments que le candidat doit savoir maîtriser d'une façon cohérente.

La préparation

Lors de la mise en loge les candidats doivent s'astreindre à une méthodologie rigoureuse pour appréhender de manière satisfaisante l'ensemble du texte proposé :

1. Analyser le chant et le texte : éléments clés de la ligne mélodique, de l'harmonie et du texte
2. Choisir le style, déterminer l'instrumentation : définir clairement des options esthétiques,
3. Déterminer les éléments de l'arrangement : l'harmonie, la rythmique...
4. Organiser la forme : ajout d'une coda, d'un intermède d'une introduction...

Tous ces points ont été largement développés dans le rapport du jury 2008 au quel il est indispensable de se référer. Ce rapport n'évoquera ici que quelques points complémentaires relevés au fil des interrogations :

- penser, suivant le sens du texte, à varier les textures, les types d'écritures, les orchestrations...
- Se poser la question non seulement du style que l'on veut donner mais aussi de l'expression (au sens de la sensibilité) que l'on veut apporter au texte littéraire. De là, imaginer une formation instrumentale dont les timbres donneront une couleur à l'expression (ou l'inverse !)
- varier l'accompagnement quand il s'agit d'une forme strophique
- avoir une logique dans l'instrumentation : réalité de l'écriture pour un batteur, un guitariste...
- posséder des exemples précis issus d'un répertoire personnel de styles d'arrangement, sans oublier les chansons actuelles
- ne pas hésiter à travailler les modes de jeux et les sonorités particulières (pizz., sourdines ...)
- ne pas surcharger la partie instrumentale.

À la qualité du devoir s'ajoute la qualité de la présentation, de l'interprétation et de l'entretien avec le jury.

La présentation

Le jury apprécie une présentation rapide, simple et claire du travail réalisé lors de la préparation. C'est l'occasion pour le candidat de susciter l'intérêt de l'auditoire, de donner quelques précisions sur ses choix et de montrer sa parfaite maîtrise de l'outil informatique. Les candidats doivent savoir « communiquer » autour des caractéristiques musicales de leur arrangement. Eviter les présentations linéaires, les détails inutiles qui n'apportent rien à la justification des choix, penser à s'adresser au jury plutôt qu'à l'écran de l'ordinateur (!), être soucieux de son positionnement physique pour « entrer en communication » avec le jury etc. Autant d'éléments indispensables pour bien débiter une épreuve orale et permettre au jury d'apprécier la qualité du contact entre le candidat et son auditoire. « *La qualité de ce moment est évidemment primordiale lorsqu'il s'agit de recruter de futurs enseignants d'éducation musicale* ». [rapport du jury 2008]

L'interprétation

Moment délicat dans lequel le candidat doit mettre en valeur des compétences strictement musicales. Être capable de chanter une ligne mélodique avec le texte qui convient, tout en respectant l'accompagnement ne relève pas de la simple formalité au moment où il faut véritablement interpréter sa propre production devant le jury. Cela demande entraînement, sérieux et rigueur tout au long de la formation. Comme dans toutes les épreuves orales, la qualité de la prestation vocale du candidat est un élément essentiel de l'évaluation.

« Les mêmes compétences sont attendues : justesse, articulation du texte, précision rythmique etc. Toutes défaillances dans ce domaine sont sévèrement sanctionnées par le jury » [rapport du jury 2008]. De plus il est impératif que le candidat soit attentif à l'équilibre général et à la cohérence globale de son interprétation, en particulier dans l'articulation dynamique entre la partie chantée et les parties réalisées avec l'ordinateur.

« De la qualité de l'interprétation dépend la crédibilité de l'ensemble de la prestation, il est donc indispensable d'y apporter tout le soin nécessaire, en particulier dans l'équilibre des différentes parties ». [rapport du jury 2008]

L'entretien avec le jury

« Au cours de l'entretien avec le jury le candidat doit être capable de justifier chacun de ses choix, de les mettre en perspective avec le sujet donné et d'argumenter son propos par des illustrations sonores pertinentes. » [rapport du jury 2008]

Dernier moment de l'épreuve, l'entretien doit permettre au jury d'apprécier toutes les qualités de communication du candidat. Acte pédagogique essentiel, savoir communiquer avec son auditoire est un point fort de l'évaluation dans toutes les épreuves orales. Être capable « d'entendre » une contradiction portée par le jury, savoir défendre son point de vue, argumenter de façon précise et cohérente en s'appuyant sur des exemples sonores pertinents, sont les éléments essentiels pour envisager une relation efficace dans le cadre d'une classe. Au delà des compétences techniques et spécifiquement musicales évoquées précédemment, le candidat doit être conscient que l'entretien révèle de manière significative sa personnalité, et ses capacités à se maîtriser face aux questions du jury qui peuvent paraître déstabilisantes. C'est l'occasion de faire preuve d'ouverture d'esprit, sans pour autant culpabiliser et entrer dans une autocritique qui reviendrait à anéantir tout le travail présenté. En revanche porter un regard critique et distancié sur quelques points précis de la production (conception et/ou interprétation) témoigne toujours d'une capacité à se remettre en question, qualité indispensable à tous les enseignants.

Pour conclure

Les différents aspects de l'épreuve d'arrangement en font un exercice redoutable pour les candidats. Il est indispensable de s'y préparer avec sérieux et efficacité. Les efforts nécessaires à fournir pour réussir cette épreuve permettront aussi une approche sereine des autres épreuves de l'admission. Elles forment un ensemble cohérent qui permet une évaluation complète des connaissances et compétences des candidats qui envisagent une profession difficile et exigeante.

Résultats pour l'épreuve d'arrangement

CAPES (Public)		2009	CAFEP (Privé)		2009
Nombre de candidats notés		205	Nombre de candidats notés		16
Moyenne générale de l'épreuve		09.31	Moyenne générale de l'épreuve		07.63
Note la plus haute		20.00	Note la plus haute		16.00
Note la plus basse		00.50	Note la plus basse		01.00
Nombre de candidats admis		90	Nombre de candidats admis		7
Moyenne des candidats admis		12.80	Moyenne des candidats admis		11.86

Répartition des notes

Répartition	CAPES	CAFEP
notes de 00,5 < 05	53	4
notes de 05 < 09	48	7
notes de 09 < 13	37	2
notes de 13 à 20	67	3
TOTAL	205	16

Epreuves d'admission

Epreuve de direction de chœur

Texte réglementaire

*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).*

ARRÊTÉ DU 10-7-2000 ; JO DU 5-8-2000

Il est sans doute inutile de rappeler que les candidats présents aux épreuves d'admission se sont inscrits au CAPES/CAFEP d'éducation musicale ET de chant choral. L'épreuve de direction de chœur prend donc une place naturelle au sein des différentes épreuves orales. Peut-être certains candidats ont-ils oublié cette dimension essentielle du concours, qu'il est souhaitable de mettre en perspective avec les situations professionnelles habituellement rencontrées dans un établissement scolaire. Qu'il s'agisse de productions dans le cadre de la classe ou dans le cadre de pratiques collectives plus larges, la maîtrise du geste musical associé à la voix est l'un des fondements du métier de professeur d'éducation musicale et de chant choral.

L'observation de la répartition des notes² rend inévitable le constat que près de la moitié des candidats admissibles maîtrisent mal, voire pas du tout, des compétences pourtant indispensables à un futur professeur. En revanche, pour plus d'un quart des admissibles, le jury a noté de véritables aptitudes à mener un apprentissage avec cohérence et musicalité, et a apprécié le travail réalisé durant l'épreuve.

Dans le cadre de la seule épreuve où il est confronté à un « véritable public » - le chœur - le candidat se trouve dans une situation proche d'une situation professionnelle. Si cette épreuve comporte une part de subjectivité liée au ressenti et à la nature de l'exercice, le jury est particulièrement soucieux de la précision du regard porté sur la prestation des candidats. Il s'attache en particulier à différents points constitutifs d'une évaluation objective des compétences mise en œuvre.

Les stratégies d'apprentissage

- organisation et mise en œuvre de la séance : temps consacré aux différentes situations, identification des difficultés, exigences dans l'interprétation, utilisation pertinente du piano etc.
- travail vocal : précision et pertinence des indications données, attention portée à la production sonore

Les compétences techniques

- solfège : justesse des intonations, précision rythmique, conformité au texte...
- geste : précision des départs et des arrêts, accompagnement du phrasé et de la respiration...
- voix : Qualité de la voix parlée, de la voix chantée : placement / justesse / dynamique

La communication

- qualité du contact avec les choristes, capacité à motiver, convaincre...
- clarté des consignes données...
- comportement face au groupe...

² Voir le tableau récapitulatif page 42

Des constats

Lors de l'épreuve, le candidat fait travailler un chœur à voix égales constitué de 6 chanteurs, étudiants en musicologie, qui ne disposent pas de la partition. Avant le début de chaque journée d'épreuve, les chanteurs ont bénéficié d'un échauffement corporel et vocal assuré par un membre du jury, il est donc inutile de commencer le travail par des exercices vocaux destinés à préparer la voix. De même, le chœur est généralement studieux et attentif à l'équité des candidats. Il peut être judicieux parfois de donner un conseil sur la posture, sur un geste vocal, mais inconsidéré de faire lever le chœur pour toute la durée de l'épreuve.

Les compétences musicales et vocales des chanteurs nécessitent d'être prises en compte en particulier dans la gestion du temps d'apprentissage. Le jury a observé des candidats étonnés du résultat obtenu en peu de temps et qui, à court de pistes de travail, répètent inlassablement le même passage, développant ainsi, jusqu'à l'absurde, des stratégies d'usure du temps afin de ne pas s'aventurer hors des quelques mesures étudiées lors de la préparation. Si différents rapports de jury ont mentionné à plusieurs reprises qu'il était parfois inutile de vouloir faire apprendre « à marche forcée » la totalité du chant proposé, ils ont aussi mis l'accent sur la nécessité d'une préparation intégrale de la partition : « *Maîtriser sans faille la partition est une condition nécessaire à la réussite de l'épreuve et implique une préparation minutieuse au cours de la mise en loge* ». [rapport du jury 2008] Les candidats ont donc tout intérêt à préparer entièrement le texte proposé, même si, lors de la mise en œuvre, une partie seulement est réalisée.

A de nombreuses reprises le jury constate que peu de candidats ont réfléchi à une stratégie d'apprentissage globale, issue d'une réflexion menée sur les objectifs à atteindre en fonction du texte et du temps imparti à l'épreuve. La plupart travaillent « pas à pas », sans le projet d'obtenir du chœur l'interprétation d'un passage polyphonique signifiant (c'est à dire pas trop court) et impeccable tant sur le plan de la technique vocale que dans son expression (dynamique, nuances, modes de jeux ...). Dans ce domaine, comme dans ceux qui y sont associés, différents conseils ont été donnés dans le rapport de jury 2008 concernant la préparation comme la mise en œuvre : « *Une séance réussie s'appuie sur une stratégie d'apprentissage efficace, menée avec rigueur...* » il est donc indispensable que les futurs candidats s'y réfèrent avec attention pour éviter les écueils et les pièges d'une épreuve particulièrement difficile à maîtriser dans l'organisation du temps.

Sans faire une liste des défaillances les plus fréquentes et les plus remarquées par le jury, il est sans doute nécessaire de relever les défauts, et les erreurs faites par les candidats qui peuvent facilement être corrigées grâce à une préparation rigoureuse.

- des problèmes d'intonation : erreurs sur des intervalles ou des rythmes simples, manque de précision des exemples,
- des modèles vocaux beaucoup trop longs pour l'apprentissage par cœur par les choristes,
- un usage inapproprié et parfois abusif du piano qui devient une roue de secours ou une béquille servant à masquer les incompétences techniques (solfège en particulier)
- une gestique inappropriée, inefficace ou incompréhensible qui déstabilise le chœur
- un travail monodique trop important au détriment de la polyphonie
- des explications souvent inutiles qu'un travail musical remplacerait efficacement.
- un manque évident d'exigences sur la qualité sonore de la production...

Si l'autocritique est nécessaire lors de la préparation de l'épreuve et particulièrement au cours de la formation, le candidat n'est pas tenu de partager avec les choristes ses propres moments de doutes, d'inquiétudes, voire de faiblesse au moment de la prestation. Cela évitera au jury d'entendre des remarques, parfois associées à des soupirs qui en disent long, et qui n'ont pas leur place dans les apprentissages le jour du concours : « *je n'y arrive pas...* » « *J'aurais du vous demander de...* », « *J'aurais pu y penser avant...* », « *je suis perdu...* » « *On n'arrivera jamais au bout...* » Dans ce domaine il est toujours préférable de privilégier les encouragements à l'adresse du chœur, généralement plus efficaces pour faire progresser le travail en cours de réalisation. Il faut aussi souligner ici l'importance de la communication avec le chœur, quel que soit le moment d'apprentissage. Le candidat doit savoir entretenir une dynamique positive, fondée sur la confiance et le respect mutuels, qui conduisent à une production musicale de qualité. Dans tous les cas une présence cordiale s'impose dans les relations avec le chœur. Elle ne doit dérapier ni vers une séduction exagérée, ni vers le « copinage », encore moins vers le mépris.

Des conseils

Là encore les candidats pourront tirer parti des conseils donnés dans les rapports de jury précédents. Ces rapports déclinent tous les spécificités de cette épreuve et propose des pistes de travail pour en assurer la réussite, qu'il s'agisse des stratégies d'apprentissage à mettre en œuvre ou des compétences techniques indispensables à maîtriser. Le jury souhaite cette année proposer quelques pistes complémentaires dans ces différents domaines :

Stratégies d'apprentissage :

- entrer le plus rapidement possible dans la musique, mise en polyphonie, musicalité de l'extrait.
- repérer les reprises mélodiques pour gagner du temps dans l'apprentissage.
- repérer une découpe mélodique des deux voix qui favorise la mémorisation future du chœur
- faire prendre conscience au chœur de la globalité d'une phrase pour faciliter sa mémorisation,
- penser à un vrai travail polyphonique et non au travail séparé de 2 voix étrangères l'une à l'autre.
- en cas d'impasse sur un passage varier les apprentissages, ne pas le répéter indéfiniment mais chercher une solution
- en cas d'erreur ne pas s'enfermer, reconnaître simplement et proposer une modification
- identifier les difficultés mélodiques et rythmiques et imaginer un réservoir d'exercices ponctuels permettant de les dépasser
- écouter avec attention la production du chœur ce qui signifie ne pas chanter en même temps...
- penser à réserver un temps pour une interprétation « finalisée »

Compétences techniques

La voix, encore une fois, est au cœur des compétences techniques à maîtriser. « *Elément essentiel pour un enseignant, la voix - parlée ou chantée - doit être irréprochable. Juste et bien placée elle permet de réaliser des exemples de qualité qui donneront un modèle sans faille aux chanteurs. Le jury attend du candidat une technique vocale solide : respiration, soutien, posture, articulation, justesse et expressivité. Ces compétences sont indispensables pour aborder sereinement l'apprentissage du chant pendant l'épreuve, mais aussi par la suite, afin de maîtriser la situation professionnelle la plus courante pour un professeur d'éducation musicale.* » [rapport du jury 2008].

Cependant, il est sans doute important de rappeler que la gestique entre pour une part non négligeable dans la qualité du travail réalisé. Il est donc souhaitable que les futurs candidats prêtent une attention particulière à cet aspect lors de leur formation et de la préparation de l'épreuve. De même il n'est pas inutile, au cours de la mise en loge, de répéter un geste spécifique qui permettra d'indiquer avec précision un départ ou encore une dynamique au service d'une véritable interprétation de la partition. « *Lors de l'interprétation c'est le corps tout entier qui doit être sollicité pour faire vivre le texte musical. Sans être excessive, la gestique doit permettre de donner avec précision des indications non verbales qui conduiront les chanteurs à donner le meilleur d'eux même pour répondre avec pertinence aux attentes du chef. Si le jury ne peut exiger une gestique expérimentée et parfaitement affirmée il attend, à ce niveau d'épreuve, une gestique de base maîtrisée, claire et efficace, souple, naturelle et expressive. La encore le jury conseille aux futurs candidats de saisir toutes les opportunités pour observer des chefs confirmés et pratiquer le plus souvent possible cet exercice qui demande un apprentissage long et rigoureux.* » [rapport du jury 2008]

D'un point de vue technique, le jury attire l'attention des candidats sur la nécessité de :

- réaliser un solide travail de solfège chanté avec les paroles lors de la préparation
- soigner la justesse des exemples, la musicalité des modèles vocaux
- s'investir personnellement et physiquement dans l'interprétation
- travailler les gestes simples d'une direction efficace qui indique avec pertinence les départs, les dynamiques, le phrasé...
- maîtriser sans faille la partition vocalement et intellectuellement (forme, difficultés etc.)

En conclusion

Il faut tout d'abord remercier tous les choristes qui ont contribué au bon déroulement des épreuves. Les membres du jury ont apprécié leur rigueur, leur constance et leur concentration durant toute la session, leur capacité à être toujours à l'écoute des propositions formulées par les candidats. L'épreuve de direction de chœur peut se transformer en une véritable « épreuve » pour tous (choristes, candidats et jury), elle doit donc faire l'objet de la part du candidat d'une attention particulière dans la préparation tout au long de la formation. Cet exercice est à la fois technique et relationnel mais il doit avant tout rester musical. C'est la qualité artistique qui fait la réussite de la production. Elle ne peut s'obtenir sans des exigences fortes, et sans une véritable maîtrise de l'ensemble des compétences mises en jeu. Il en est ainsi des situations professionnelles qui associent des enseignants et des élèves autour de la réalisation d'un véritable projet vocal.

Résultats pour l'épreuve de direction de chœur

CAPES (Public)	2009
Nombre de candidats notés	205
Moyenne générale de l'épreuve	09.67
Note la plus haute	19.00
Note la plus basse	00.50
Nombre de candidats admis	90
Moyenne des candidats admis	12.26

CAFEP (Privé)	2009
Nombre de candidats notés	16
Moyenne générale de l'épreuve	09.72
Note la plus haute	15.00
Note la plus basse	04.00
Nombre de candidats admis	7
Moyenne des candidats admis	11.79

Répartition des notes

Répartition	CAPES	CAFEP
notes de 00,5 < 05	38	3
notes de 05 < 09	70	3
notes de 09 < 13	31	5
notes de 13 à 20	66	5
TOTAL	205	16



Epreuves d'admission

Epreuve sur dossier

Texte réglementaire

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).

Dans ce rapport le jury ne souhaite pas revenir sur l'organisation et le déroulement de l'épreuve qui ont été largement explicités dans le rapport de la session 2008. Il est donc indispensable pour les futurs candidats de s'y référer tout au long de leur formation.

L'épreuve sur dossier est une étape importante du concours car elle a pour objet l'évaluation des compétences et des connaissances dans une large palette de domaines :

Compétences / Connaissances techniques et musicales

- qualité et maîtrise de la voix, utilisation du clavier, capacité d'analyse, qualité de l'interprétation, référence à d'autres œuvres, à d'autres styles...

Traitement du sujet

- présentation de l'exposé, prise en compte des éléments musicaux, traitement de la problématique, mise en relation des documents...

Communication

- clarté du propos, qualité de l'expression, capacité à convaincre...

Culture générale

- styles, esthétiques, relation avec les autres domaines artistiques...

Connaissance du système éducatif

- finalités et évolution de la discipline, programme de la discipline, connaissance de l'EPL...

Des constats

Les candidats semblent avoir préparé cette épreuve avec sérieux même si l'on peut regretter parfois une méconnaissance totale de ses attendus. Le jury a noté avec satisfaction que les candidats connaissent les contenus du nouveau programme d'éducation musicale, peu de candidats ayant été pris au dépourvu par des questions sur ce sujet, y compris celles portant sur l'histoire des arts. De même le jury constate qu'un réel effort a été fait au cours de la préparation dans la connaissance de l'ensemble du système éducatif.

Il est cependant nécessaire d'attirer l'attention des futurs candidats sur les carences constatées tout au long des interrogations.

« Les pratiques vocales et les pratiques d'écoute sont au cœur du cours d'éducation musicale. L'épreuve sur dossier est donc le moment privilégié pour valider des compétences et des connaissances en lien direct avec le futur métier des candidats. A la fois techniques, musicales et culturelles toutes ces capacités interagissent au quotidien et le candidat doit pouvoir témoigner de leur maîtrise » [rapport du jury 2008].

Si **la voix et l'écoute** sont au cœur des pratiques d'un professeur d'éducation musicale, le jury attend légitimement dans ce domaine des compétences et des connaissances sans faille. Il est donc regrettable de constater que les prestations vocales sont globalement médiocres, que certains négligent le chant, que trop de présentations sont inabouties, mal accompagnées, incomplètes et hésitantes. Il faut sans doute rappeler ici quelques exigences essentielles dans ce domaine *« Les compétences vocales évaluées par le jury restent fondées sur les mêmes impératifs quelle que soit l'épreuve : justesse de l'intonation, précision des intervalles mélodiques et du rythme, articulation du texte, musicalité... »* [rapport du jury 2008]

Le libellé des sujets invite le candidat à étudier et présenter **les relations** qu'entretiennent les différents documents fournis. Il s'agit donc, d'une part, de faire une analyse précise de ces documents dans la perspective des programmes d'enseignement, et d'autre part, de mettre en évidence les relations entretenues du point de vue de la problématique proposée. Les attendus dans ce domaine sont clairs et ont déjà été mentionnés dans les rapports précédents. *« L'épreuve consiste à démontrer oralement une aptitude à réfléchir, à organiser et à présenter cette réflexion de façon synthétique, opportune et persuasive à partir d'une problématique mettant à jour les liens privilégiés entre tous les documents donnés »*. [rapport du jury 2008]

D'une manière générale, les candidats tentent de répondre à la question posée ; ainsi, les hors-sujets ou les exposés « fourre-tout » (collection de références plus ou moins « tirées par les cheveux ») sont plutôt rares. Cependant, beaucoup de candidats organisent l'exposé selon un plan linéaire : analyse successive des œuvres en passant par le crible des paramètres introduits par *« du point de vue de ... »*. Si un tel traitement du dossier peut être réussi dans la mesure de son exhaustivité, il s'avère rapidement fastidieux, ennuyeux et surtout inefficace pour traiter la problématique. Un sujet précis est proposé, **la mise en perspective des différentes œuvres** pour traiter ce sujet est donc indispensable. Il s'agit pour le candidat de s'interroger à partir des éléments fournis – œuvres et problématique – et ensuite de construire l'ensemble de son exposé à partir d'un point de vue particulier induit par le sujet.

Cette année encore, le jury déplore **un manque de culture** musicale inacceptable à ce niveau de concours ; certains candidats sont parfois incapables d'associer correctement un compositeur à la période de l'histoire de la musique qui lui correspond ; Que dire d'un candidat pour qui J.S. Bach est un auteur de *« transition »* entre *« la fin du Classicisme et le début du Romantisme »* ? De même le jury regrette le déficit d'ouverture à d'autres formes d'expression artistique en lien avec l'histoire des arts, des sociétés et des cultures. *« A l'heure où les enseignements artistiques sont de plus en plus ouverts aux autres formes d'expression il serait bien venu de mettre en perspective quelques éléments du dossier avec un ou deux éléments faisant référence à des connaissances personnelles dans d'autres domaines »*. [rapport du jury 2008]

Concernant les écoutes, le jury remarque que beaucoup de candidats ne sont pas assez attentifs à la place qu'elles doivent avoir au cours de l'exposé. Nombre de candidats proposent des écoutes fragmentaires de quelques secondes seulement, tronçonnées, entrecoupées d'explications : parfois plus de dix fragments, ce qui rend l'argumentation décousue, et conduit inévitablement à un inventaire ennuyeux et sans intérêt. De même, si l'écoute de l'intégralité d'une œuvre sans objectif précis ne peut avoir de sens, il n'est pas non plus concevable de réaliser un exposé sans exemple sonore. Le candidat doit donc, lors de la préparation, porter une attention particulière aux extraits qu'il va présenter pour étayer son exposé de façon pertinente : durée, enchaînements, moment d'écoute, comparaison etc.

Enfin, concernant l'exposé lui-même, sa présentation et les **capacités des candidats à communiquer**, le jury est en droit d'attendre l'utilisation d'un vocabulaire oral sinon recherché, du moins aisé et précis,

de même qu'une attitude convaincante et engagée. De nombreux candidats ont des lacunes importantes dans ces domaines. Souvent le jury constate que la terminologie utilisée est imprécise, inadaptée, voire totalement erronée en particulier dans le registre de la technique musicale, ce qui laisse perplexe quant aux connaissances scientifiques de certains candidats. De même le jury déplore et sanctionne l'attitude du candidat qui présente son exposé sans conviction, assis derrière son bureau, en lisant ses notes sans même regarder son auditoire. « *L'aisance corporelle et de la voix parlée, la dynamique et l'engagement personnel dans le discours sont des paramètres de la communication essentiels au métier d'enseignant* ». [rapport du jury 2008]

Des conseils

Si les futurs candidats tirent toujours profit de la lecture des conseils figurant dans les rapports de jury précédents, il n'est pas inutile de rappeler ici certains d'entre eux qui, à la lumière des remarques ci-dessus, prendront un sens particulier pour qui veut bien y prêter attention.

Au cours de l'exposé le jury attend des candidats :

- **Une attitude d'engagement** qui manifeste une motivation particulière à convaincre, sans excès de théâtralisation et adaptée au contexte et aux enjeux du concours.
- **Une argumentation solide** qui s'appuie sur des écoutes choisies avec rigueur et pertinence
- La mise en évidence d'**une large culture musicale et artistique** qui témoigne de l'ouverture d'esprit et de la curiosité du candidat
- **Un exposé construit à partir d'une problématique** issue de la mise en relation des différents éléments du sujet (écoute, chant, textes...)
- **Une réflexion approfondie** sur la nature des documents et la possibilité d'en extraire des points spécifiques dans la perspective des programmes d'enseignement au collège ou au lycée
- **Des compétences vocales et musicales infaillibles** dans la présentation et l'interprétation du chant.

Pour cette épreuve les candidats doivent savoir organiser leur discours en s'appuyant sur leurs compétences musicales et une culture générale convaincante. Il est indispensable que l'exposé soit étayé d'exemples pertinents en rapport avec le propos développé, exemples que le candidat ne doit pas hésiter à jouer, chanter ou faire écouter. Le discours devient alors beaucoup plus vivant et musical, maintient l'intérêt et suscite l'envie d'en savoir plus. « *Pour le candidat, l'exposé oral est le moment privilégié qui lui permet de mettre en évidence sa personnalité. Cela nécessite de s'appuyer sur les vecteurs clés de la communication orale et/ou visuelle indispensables à toute action pédagogique : attitude et engagement corporel / maîtrise de soi et respect des autres / maîtrise de la langue / qualité du propos (précision et clarté)...* ». [rapport du jury 2008]

Le jury apprécie la cohérence de l'exposé, les capacités du candidat à traiter la problématique, son esprit de synthèse, mais aussi ses capacités à maîtriser le déroulement de l'épreuve dans le temps. Tout cela témoigne d'une préparation sérieuse et efficace qui permet d'être optimiste quant aux responsabilités qui seront confiées au candidat devenu professeur, et sa capacité à les assumer.

Cette épreuve qui met en jeu de nombreuses compétences et connaissances est sans aucun doute l'une des épreuves les plus exigeantes du concours. Il est donc indispensable d'y consacrer une grande part du temps de préparation.

Résultats pour l'épreuve sur dossier

CAPES (Public)	2009
Nombre de candidats notés	206
Moyenne générale de l'épreuve	08.76
Note la plus haute	20.00
Note la plus basse	00.50
Nombre de candidats admis	90
Moyenne des candidats admis	12.53

CAFEP (Privé)	2009
Nombre de candidats notés	16
Moyenne générale de l'épreuve	08.59
Note la plus haute	17.00
Note la plus basse	01,00
Nombre de candidats admis	7
Moyenne des candidats admis	12.64

Répartition des notes

Répartition	CAPES	CAFEP
notes de 00,5 < 05	51	3
notes de 05 < 09	60	6
notes de 09 < 13	50	4
notes de 13 à 20	45	3
TOTAL	206	16

ANNEXE 1

Exemples de sujets proposés pour l'épreuve sur dossier – Session 2009

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 du traitement du temps. Vous vous attacherez en particulier aux moyens musicaux qui déterminent continuités et ruptures.

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).

Document 1 : *Il y avait une ville* Claude NOUGARO – Partition et enregistrement CD page 1

Document 2 : *Tocatta en Ré mineur* Jean Sébastien BACH - enregistrement CD page 2

Document 3 : *Un sourire* Olivier Messiaen - enregistrement CD page 3

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 vous attacherez aux relations entre le texte et la musique.

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).

Document 1 : *Aller sans retour* Juliette NOUREDDINE – Partition et enregistrement CD page 1

Document 2 : *Poème de l'Amour et de la mer* Ernest CHAUSSON enregistrement CD page 2

Document 3 : *Le dromadaire (extrait du Bestiaire)* F. POULENC - enregistrement CD page 3

Document 4 : *La Carpe (extrait du Bestiaire)* F. POULENC - enregistrement CD page 4

Document 5 : *La fleur des eaux* Poème de Maurice BOUCHOR - Texte

Document 6 : *Bestiaire* (extraits : Le dromadaire / La carpe) G. Apollinaire - Texte

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 du timbre et de l'espace sonore

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).

Document 1 : *Chanter c'est lancer des balles* – Alain Souchon - Partition / enregistrement CD page 1

Document 2 : *Circlesong 4* – Bobby Mac Ferrin - enregistrement CD page 3

Document 3 : *Noces* (extrait) – Igor Stravinsky - enregistrement CD page 3

Document 4 : *Lost Wind* - Meredith Monk - enregistrement CD page 4

Double enfance - Maxime LE FORESTIER / Julien CLERC

Ref. : Elle est pas don - née à tout l'monde, ___

3 la chance de s'ai-mer pour la vie ___ Dix ans, dix mois, dix se-condes et nous voi-ci ___

6 à plon - ger dans les eaux troubles de mes sou - ve - nirs ___ loin - tains

8 si quel-que - fois je vois dou - ble c'est que l'en - fance ___ me re - vient ___

11 1. Dou - ble vie, ___ dou - ble si - lence, ___ dou - ble sens ___ et dou - ble jeu, ___

13 si - len - cieux, le coeur ba - lance, ___ Pour - quoi les pa - rents sont - ils deux,

15 on voit du pa - ys on voy - age ___ chaqu' se - maine et chaqu' é - té ___

17 des sou - ve - nirs qui dé - mé - nagent et qu'on ne peut pas ra - con - ter ___ Elle

Je suis venu pour elle – A. SOUCHON / L. VOULZY

§

Mys - tère, de nous pas - sers sur la Terre, on est ve - nu pour quoi faire, faire,
 Vous dire, ce qu'on a dé - jà du vous dire, la vie c'est du plai - sir ou, ou,

6

à quoi ça sert , par - ler ou se taire , tra - vail - ler cher - cher des airs ?
 ou des sou - pirs , pour - quoi on est là , mais moi je sais quoi :

10 **Refrain**

Je suis ve - nu pour elle , pour qu'on s'en - dorme en - sem - ble, qu'ell' vole a - vec mes ailes

15

, mm mm je suis là pour l'a - mour , il sem - ble

§

Mal assis – Pauline CROZE

G m G m C m



1. U-ne chai se ren ver sée et mes jam bes qui s'é garent, Ton vi
2. te vie à l'en - droit qui se dres - se sans un pli, Des ré-

4 C m F B \flat



sage s'est in ver sé sous le pla fond de ce bar, U ne
ve - ries à l'é - droit qui se pres - sent dans l'ou - bli, Je veux

6 G m G m C m



vie trop bien ran - gée ap - pri - voi - se cha - que soir, L'im - mi -
ai - mer à l'en - vers re - mar - cher dans les faux pas, De mes

8 C m 1 F G m 2 F G m



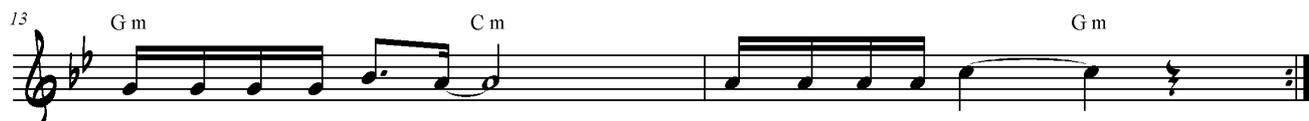
nen - ce re - dou - tée d'u - ne chut' o - bli - ga - toire. C'est vrai
a - mours de tra - vers qui me 2. J'ai cet - suiv - vent pas à pas.

11 Refrain G m F F G m



Qu'on est mal as - sis là Qu'on est mal as - sis là

13 G m C m G m



Qu'on est mal as - sis là Qu'on est mal as - sis

ANNEXE 2

CAPES externe – PUBLIC

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits :	457	
Nombre de candidats non éliminés :	343	Soit : 75.05 % des inscrits.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>		
Nombre de candidats admissibles :	212	Soit : 61.81 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés :	07.89 / 20	(soit une moyenne coefficientée de : 0015.78)
Moyenne des candidats admissibles :	09.53 / 20	(soit une moyenne coefficientée de : 0019.05)

Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles :	212	
Nombre de candidats non éliminés :	205	Soit : 96.70 % des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>		
Nombre de candidats admis sur liste principale :	90	Soit : 43.90 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	09.14 / 20	(soit en moyenne coefficientée : 0036.56)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	12.53 / 20	(soit en moyenne coefficientée : 0050.11)

Bilan Général du concours

Nombre de candidats inscrits :	457
Nombre de candidats admissibles :	212
Nombre de candidats admis sur liste principale :	90

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés :	09.26 / 20	(soit en moyenne coefficientée : 0055.54)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	11.74 / 20	(soit en moyenne coefficientée : 0070.43)

CAFEP - PRIVE

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits :	104	
Nombre de candidats non éliminés :	58	Soit : 55.77 % des inscrits.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>		
Nombre de candidats admissibles :	17	Soit : 29.31 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés :	7.45	/ 20 (soit une moyenne coefficientée de : 0014.90)
Moyenne des candidats admissibles :	10.32	/ 20 (soit une moyenne coefficientée de : 0020.63)

Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles :	17	
Nombre de candidats non éliminés :	16	Soit : 94.12 % des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>		
Nombre de candidats admis sur liste principale :	7	Soit : 43.75 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	08.63	/ 20 (soit en moyenne coefficientée : 0034.53)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	11.23	/ 20 (soit en moyenne coefficientée : 0044.93)

Bilan Général du concours

Nombre de candidats inscrits :	104
Nombre de candidats admissibles :	17
Nombre de candidats admis sur liste principale :	7

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés :	09.20	/ 20 (soit en moyenne coefficientée : 0055.22)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	11.25	/ 20 (soit en moyenne coefficientée : 0067.47)

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré
Éducation Musicale et chant choral
Concours externe - Session 2009

ANNEXE 3

Résultats par académie

CAPES externe (public)

Académie	inscrits	présents	admissibles	admis
D'AIX-MARSEILLE	22	19	12	4
DE BESANCON	2	0	0	0
DE BORDEAUX	21	17	9	1
DE CAEN	3	3	1	0
DE CLERMONT-FERRAND	2	0	0	0
DE DIJON	17	12	8	3
DE GRENOBLE	17	12	9	5
DE LILLE	19	15	10	5
DE LYON	43	35	29	8
DE MONTPELLIER	28	23	9	4
DE NANCY-METZ	22	19	11	4
DE POITIERS	15	8	7	4
DE RENNES	15	12	9	7
DE STRASBOURG	17	13	7	0
DE TOULOUSE	31	25	19	11
DE NANTES	5	4	2	0
D'ORLEANS-TOURS	25	20	9	6
DE REIMS	17	14	11	6
D'AMIENS	2	1	0	0
DE ROUEN	14	9	1	0
DE LIMOGES	4	2	1	0
DE NICE	6	3	2	0
DE CORSE	1	0	0	0
DE LA REUNION	4	2	0	0
DE LA MARTINIQUE	3	1	0	0
DE LA GUADELOUPE	1	0	0	0
DE LA GUYANE	2	1	0	0
DE MAYOTTE	1	1	1	0
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	98	77	45	22

CAFEP (privé)

Académie	inscrits	présents	admissibles	admis
D'AIX-MARSEILLE	8	1	0	0
DE BESANCON	1	1	0	0
DE BORDEAUX	6	5	3	1
DE CAEN	3	1	0	0
DE CLERMONT-FERRAND	1	0	0	0
DE DIJON	3	2	1	0
DE LILLE	14	7	1	0
DE LYON	6	5	3	1
DE MONTPELLIER	3	1	0	0
DE NANCY-METZ	4	2	0	0
DE POITIERS	3	3	0	0
DE RENNES	7	2	0	0
DE STRASBOURG	1	1	0	0
DE TOULOUSE	1	1	1	0
DE NANTES	7	5	0	0
D'ORLEANS-TOURS	3	3	3	2
DE REIMS	2	1	1	1
D'AMIENS	2	1	0	0
DE ROUEN	2	0	0	0
DE NICE	2	0	0	0
DE CORSE	1	0	0	0
DE LA GUADELOUPE	1	0	0	0
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	21	14	4	2