



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1 – semestre 1**

**SESSION 1 – JANVIER 2019**

## Arts du spectacle

Responsable du sujet : Marie COUSIN

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 4 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

### Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

# SUJET

## **Partie A (1h30) – 10 points**

***Vous répondrez aux questions ci-dessous en donnant des exemples issus des exposés et des articles au programme du TD.***

1. Qu'est-ce qu'une performance ? Quels sont ses principes, ses objets ? Qu'entend-on par *performing arts* et « arts du spectacle » ?
2. Quelle est la différence entre une performance participative et une performance représentationnelle ?
3. A mi-chemin entre art, sport, symbole et rituel, toutes les danses n'ont pas uniquement une fonction esthétique. Expliquez pourquoi.
4. Quels sont les différents liens entre musique et danse ? Vous donnerez des exemples variés.
5. Le théâtre d'ombre est-il un genre mondialement rencontré ? Expliquez pourquoi. D'autre part, quels sont les rôles et usages de la musique dans le théâtre d'ombre traditionnel ?
6. Quel est le but du PCI, le Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO ?
7. En quoi l'utilisation de la musique dans le cirque contemporain ou « nouveau cirque » est-elle circonscrite par des innovations et des adaptations scéniques ?
8. Que signifie la notion de « non-public » développée dans la déclaration de Villeurbanne ? Quel en est le contexte historique ?
9. Pourquoi l'espace scénique peut-il être considéré comme un espace analogique à l'espace sacré ? Dans quels contextes ?
10. L'on rencontre dans le monde des formes d'art du spectacle hybrides qui associent théâtre, danse musique, mime, masques ... Vous donnerez des exemples en expliquant la place de la musique dans ces manifestations culturelles.

## **Partie B (1h30) – 10 points**

Vous réaliserez une synthèse de l'article ci-joint, en une vingtaine de lignes, en français, sans paraphrase. Les citations doivent être introduites entre guillemets. Vous commenterez ensuite le texte en l'ouvrant sur des perspectives à la fois vues au cours du TD, et personnelles.

La scénographie s'est définie dans l'histoire des arts de façon singulière et plurale : si elle se fonde au théâtre dans un ensemble – celui de la représentation –, elle constitue une compétence singulière de conception spatiale applicable hors du théâtre, jusqu'à penser parfois qu'elle constitue un genre artistique propre.

Le théâtre est d'abord une réalité topologique : le mot désigne l'art et le bâtiment qui l'abrite. L'art théâtral grec est à la fois dramatique, lyrique et chorégraphique : c'est la tentative de restaurer l'*Œdipe roi* de Sophocle qui a donné naissance à l'*opera per musica* – « l'œuvre en musique » – devenue « l'opéra ». Aujourd'hui, tous les modes d'expression artistique se combinent sur scène (par exemple le *Tanztheater* de Pina Bausch ou encore la création musicale de Luigi Nono, György Ligeti, Luciano Berio, Heiner Goebbels) dans un registre théâtral : coprésence d'acteurs en action et de spectateurs, dans un même lieu et dans une même temporalité. Critère distinctif à l'ère des écrans et de la dématérialisation : notons qu'en anglais, un bâtiment dédié à la projection cinématographique est, lui aussi, un *theater*. Quant aux Grecs, ils distinguaient la salle de spectacle (*theatron*) de la salle d'audition (*odeon*) ; mais si on a pu baptiser une salle « Théâtre de l'Odéon », c'est que toute salle de spectacle est potentiellement une salle d'audition, et que l'art de la musique est, depuis toujours, théâtralisé.

La scénographie s'exerce donc dans tous les arts qui relèvent d'un dispositif théâtral, au sens de « spectacle » : ce qui se donne à voir, mais aussi à entendre et à sentir, *hic et nunc*, « ici et maintenant ». Elle relève de plusieurs esthétiques ; elle se situe au croisement de l'architecture et des arts ; elle est polytechnique et multimédiatique<sup>1</sup>. Car aujourd'hui, bien au-delà de son périmètre d'exercice naturel et originel, elle est devenue une notion omniprésente : comme le programme du baccalauréat 2016 le précise, l'art, en général, quel qu'il soit et dans ses plus diverses manifestations, ne se présente plus guère à son public, désormais, que « scénographié<sup>2</sup> ». Raymond Sarti incarne cette singularité et cette pluralité à travers la métaphore du regard voyageur : « Ma pratique de scénographe m'a conduit naturellement à passer d'une discipline à une autre. Je voyage du théâtre – des théâtres – aux expositions, en passant par les cinémas, les danses, les cirques. Le pluriel est pour moi essentiel. Comme est essentiel, dans ma démarche, ce passage d'un art à un autre. Ce n'est pas une errance, mais un voyage, comme l'on va d'un pays à un autre. Au sein de cette pluralité, qui est à l'image de ce grand prisme, de ce grand kaléidoscope de la vie, j'aime à me penser comme un "individu voyageur" avant d'être un scénographe<sup>3</sup>. »

---

1 En articulant un dispositif d'émission et un dispositif de réception, le travail scénographique comprend la prise en compte du lieu de représentation et de son architecture, le rapport scène-salle appelé aussi « diagramme dramatique » (Jouvet, 1942), le dispositif scénique, le décor ou tout autre élément scénique structurant l'espace, le mobilier, les costumes, les accessoires, la lumière, l'image, le son et tout effet visuel, sonore, olfactif, etc. La scénographie constitue une articulation entre une forme scénique et toutes les techniques propres à lui donner réalité : menuiserie, serrurerie, tapisserie, modelage, sculpture, peinture, etc. mettant en œuvre des matériaux traditionnels (bois, métal, verre, fibres, toile, latex...) et des matériaux nouveaux (plastique, matériaux composites...) ainsi que des procédés immatériels (flux électriques, magnétiques, électroniques, aérolites).

2 Cf. note de service n° 2014-178 du 16/12/2014. [www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin\\_officiel.html?cid\\_bo=84906](http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=84906)

3 R. Sarti, « Le regard voyageur », in *Arts de la scène, scène des arts*, revue *Études Théâtrales*, n° 28-29, Louvain-la-Neuve, 2003-2004.



Dès la fin des années 1970<sup>4</sup>, en raison d'une mue des musées et du phénomène croissant des expositions temporaires, apparaît alors en France la notion de « scénographie d'exposition », d'où un débat autour du terme de « muséographie » amenant à proposer en 1993 le néologisme « expographie ». Ainsi, aujourd'hui, est-il souvent fait également référence à une « scénographie urbaine », englobant tout à la fois les arts de la rue, l'art dans l'espace public, le street art, sans oublier l'art des villes, c'est-à-dire l'urbanisme, autour de la notion d'espace public, enjeu crucial. Le néologisme « scénographier » et son usage grandissant paraissent donc vouloir saisir une expression spatialisée généraliste, environnementale et innovante : « la montée du scénographe<sup>5</sup> » s'est effectuée dans une période (de 1970 à nos jours) où « l'art » se met au singulier, où la « disparition des frontières des arts » s'accompagne de nouvelles formes et de nouveaux genres qui bousculent les catégories ancestrales. Cette pluralité de la scénographie ne doit pas faire oublier ce qui en fait sa singularité : l'origine et l'expérience théâtrale (au sens global d'arts de la scène), formant un modèle fondateur et une matrice irremplaçable. Aussi une des questions centrales est-elle celle des nouvelles évolutions du théâtre et des autres arts, avec leurs convergences. D'une part – du côté du théâtre –, la thèse d'un « théâtre postdramatique<sup>6</sup> » propose la notion d'un « théâtre de la scénographie » fondé sur une dramaturgie visuelle ou la thèse d'une « écriture de plateau<sup>7</sup> ». D'autre part – du côté de l'art –, la thèse d'un « théâtre sans théâtre<sup>8</sup> » se fonde sur cette capacité de l'art au xx<sup>e</sup> siècle à se mettre en scène. Non sans une certaine confusion, cette évolution, séduisante, stimule un débat complexe.

L'usage actuel semble donc vouloir faire de la scénographie un genre artistique en soi, une expression spatio-plastique autonome. Le présent ouvrage interrogera cet usage sous trois aspects : une première partie se demandera si, d'une théâtralité généralisée, naît un nouvel art de l'interprétation ; l'usage de la scénographie sera ensuite explicité dans la pratique muséale, entre muséographie et expographie ; enfin, on interrogera les pratiques qui réactualisent une théâtralité antique et médiévale de la ville pour fonder l'idée d'une scénographie urbaine.

Trois observations pragmatiques doivent rester présentes à l'esprit du lecteur.

- Au théâtre, le scénographe ne travaille pas seul et pour lui-même.
- Qui dit scénographie dit « dessin de la scène », invention et mise en forme d'une scène propice à l'œuvre représentée.
- Parler de scène implique une salle, le « dessin d'une salle ». Toute scénographie est le dessin d'un rapport entre un acteur et un spectateur aux fins de la révélation d'une œuvre.

Marcel Freydefont

4 En 1995, Jean-Louis Perrier écrit dans le journal *Le Monde* que « les scénographes sont devenus les metteurs en scène indispensables des grandes expositions », attestant un usage que l'on peut faire remonter en France à la fin des années 1970. Il n'existe aucune entente terminologique sur le plan international. Le terme anglo-saxon en usage est *exhibition design*, pendant du terme *set design* au théâtre.

5 Tel est le titre de la thèse de doctorat de Luc Boucris (1987), qui a donné lieu à l'ouvrage *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.

6 H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

7 B. Tackels, *Les Écritures de plateau (État des lieux)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015. Cet essai prolonge la publication depuis 2005 de six ouvrages consacrés à des « écrivains de plateau » (terme repris à Didier-Georges Gabily) en esquissant une synthèse sur cette notion d'écriture de plateau qui désigne un certain type d'écriture, celle qui part du plateau, sous toutes ses formes, textuelle, visuelle, plastique, sonore. La principale critique qui peut être faite de cette notion c'est qu'au théâtre, tout n'est pas écriture, et particulièrement ce qui se passe sur le plateau.

8 B. Blistène, Y. Chateigné, M. J. Borja-Villel, avec la collaboration de P. G. Romero, *Um Teatro Sem Teatro*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Museu-Coleção Berardo, Barcelone, Lisbonne, 2007. Cette exposition et le catalogue qui l'accompagne sont à la fois une rétrospective de l'art moderne et contemporain et un manifeste pour une définition de l'art qui prennent acte de cette histoire au xx<sup>e</sup> siècle. Il est symptomatique que le titre choisi pour nommer cet état nouveau de l'art soit « un théâtre sans théâtre », c'est-à-dire un théâtre débarrassé du vieux théâtre et de ses conventions poussiéreuses, au profit d'un théâtre qui cherche une vérité – et non plus la beauté – dans la confrontation entre un acte artistique et un spectateur, dans l'expérience du destinataire.



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1 – semestre 1**

**SESSION 1 – JANVIER 2019**

## Histoire de la musique classique

Responsable du sujet : Eugène de Montalembert

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 2 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

## SUJET

**Dans une première partie, vous parlerez des divers courants stylistiques qui fusionnent dans le classicisme musical. Vous-vous appuierez sur la description des particularités de ces courants stylistiques, tout en évoquant des œuvres et des compositeurs.**

**Dans une seconde partie, vous-vous intéresserez aux principaux genres musicaux du classicisme musical. Ici aussi, vous évoquerez des œuvres (en prenant en compte les caractéristiques de celles qui vous semblent significatives) et des compositeurs (en parlant de leur apport en ce qui concerne chacun de ces genres).**

**Enfin, dans une brève conclusion, vous tenterez de définir la place que semble occuper dans l'histoire de la musique le classicisme musical.**



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1, 2, 3 – 1<sup>er</sup> semestre**

**SESSION 1 – JANVIER 2019**

## ANGLAIS

Responsable du sujet : V. MORISSON

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte 4 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

Consigne :

Le candidat répondra aux questions sur le sujet et glissera le feuillet dans une copie anonymée et renseignée.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

N° ETUDIANT :

# SUJET

## 1 VOCABULAIRE ET GRAMMAIRE

Traduisez les phrases suivantes :

La partition contient des portées sur lesquelles sont notées les doubles croches et les soupirs.

.....  
.....

Le chef d'orchestre a placé les instruments à cordes au milieu de la scène et les cuivres derrière.

.....  
.....

Pour diriger un ensemble et émouvoir les auditeurs il faut une passion authentique et un esprit d'équipe.

.....  
.....

La pièce, dont l'ouverture est très mélodieuse, a été commanditée pour toucher un large public.

.....  
.....

L'opéra, dirigée par un grand chef d'orchestre et interprétée par un chanteur principal très doué, fait salle comble.

.....  
.....

Les musiciens ont répété pendant 3 heures dans la salle de concert et ont trouvé l'équilibre parfait.

.....  
.....

La salle qui accueillera le concert peut contenir jusqu'à 500 auditeurs mais il vaut mieux réserver ses places à l'avance.

.....  
.....

N° ETUDIANT :
---------------









# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

## LICENCE 1 – semestre 2

SESSION 1 – MAI 2019

### Intitulé du cours Acoustique et perception

Responsable du sujet : Renaud Brochard

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte 5 pages.  
Assurez-vous que cet exemplaire est imprimé  
recto-verso et est complet.

---

#### Consigne :

Le candidat répondra directement sur le sujet en notant son numéro d'étudiant, sa date de naissance et son numéro de table en haut de la page 2.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

**Numéro d'étudiant :**

**Date de Naissance :**

**Numéro de table :**

## **SUJET**

### **INSTRUCTIONS A LIRE ABSOLUMENT**

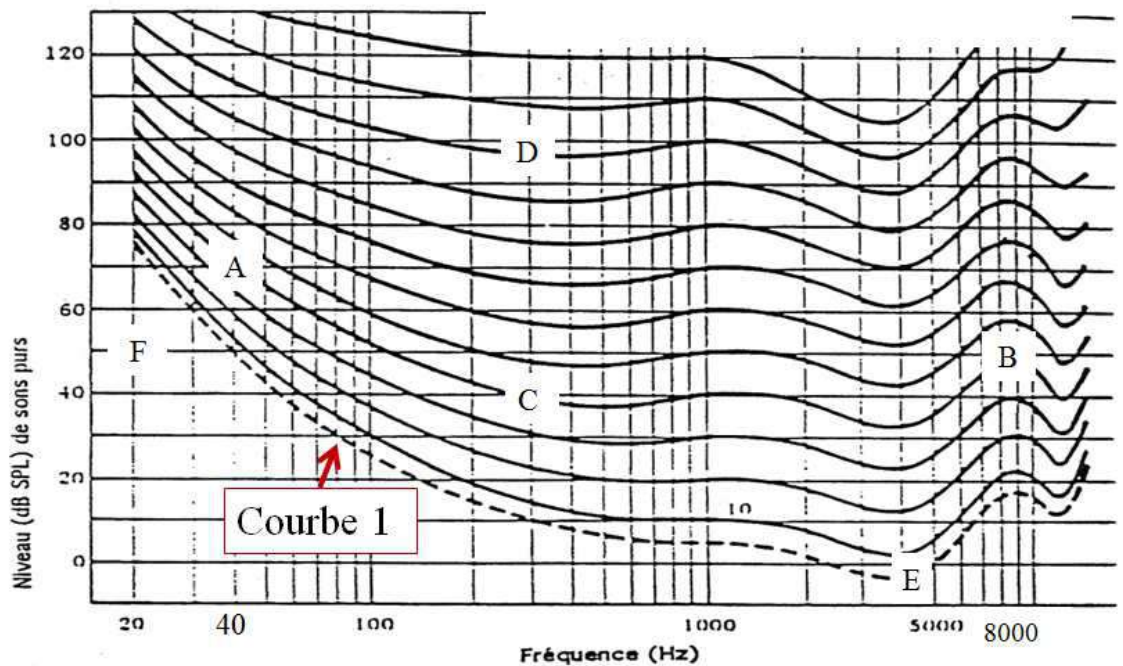
*Répondez SVP sur ce sujet aux questions suivantes en ENTOURANT la (ou les) bonne(s) réponse(s). Quand, dans une phrase, plusieurs mots sont proposés (séparés par des /), veuillez ENTOURER la ou les réponses correctes. Il peut donc parfois y avoir plusieurs bonnes réponses à une même question. Lorsqu'il s'agit de phrases incomplètes, remplissez les blancs par un ou plusieurs mot(s) approprié(s). **ATTENTION** : des points négatifs sont susceptibles d'être décomptés si vous donnez une mauvaise réponse. Par ailleurs, certaines questions nécessiteront de rédiger des phrases !*

- 1) Citez deux personnalités importantes dans le domaine de l'audition ayant vécu lors de siècles différents. Indiquez brièvement pour chacun d'eux la raison de votre choix :
  - a. \_\_\_\_\_
  - b. \_\_\_\_\_
  
- 2) Les sons spécifiques de la parole s'appellent des \_\_\_\_\_. Il y en a environ 37 en français séparés en consonnes, semi-voyelles et en voyelles. Ces dernières peuvent être toutes représentées sur un graphique en 2 dimensions par le \_\_\_\_\_ des voyelles. L'axe des x et y de ce graphique représentent la fréquence du premier et du deuxième \_\_\_\_\_. Lorsqu'on parle normalement, en français, les voyelles durent généralement **plus/moins/aussi** longtemps que les consonnes.
  
- 3) L'intensité perçue d'un son se nomme la
  - a. sonie
  - b. phonie
  - c. gonie
  - d. aucune de ces réponses.
  
- 4) Citez 2 facteurs influençant l'intensité sonore perçue autres que l'intensité physique
  - a. \_\_\_\_\_
  - b. \_\_\_\_\_
  
- 5) L'effet McGurck :
  - a. est une illusion audio-visuelle
  - b. est un phénomène strictement auditif
  - c. conduit à entendre [da] chez les anglophones et [za] chez les francophones
  - d. conduit à entendre [da], intermédiaire entre [ba] et [ga]
  - e. conduit à entendre [da] dans le bruit blanc, quelle que soit la consonne prononcée.
  
- 6) Un guitariste joue à 70 dB, un autre guitariste le rejoint et joue au même niveau acoustique,

- quelle est l'intensité physique totale, en dB, des sons émis par ces deux guitaristes ? \_\_\_\_\_
- 8 autres guitaristes arrivent ensuite. Quelle est maintenant l'intensité sonore, en dB, de ces 10 musiciens ? \_\_\_\_\_
- Quand le guitariste était tout seul, son voisin avait estimé l'intensité subjective des sons perçus à 8 sonos. Quand les 10 guitaristes se sont mis à jouer, à combien va-t-il probablement estimer l'intensité subjective perçue : \_\_\_\_\_ sonos.

7) Questions concernant la figure ci-dessous :

- Comment s'appelle la courbe 1 ? \_\_\_\_\_
- Les autres courbes s'appellent des courbes \_\_\_\_\_
- Quelle est la particularité des sons A, B et C ?  
\_\_\_\_\_
- Quelle est l'intensité physique du son A (donnez sa valeur et son unité) ? \_\_\_\_\_
- Quelle est l'intensité perçue du son D (donnez sa valeur et son unité) ?  
\_\_\_\_\_
- Comment nomme-t-on le phénomène représenté par le son E ? \_\_\_\_\_
- La lettre F correspond à : **un son inaudible / un son audible de très faible intensité / un son audible seulement par les enfants / un ultra-son audible par les rats.**



- \_\_\_\_\_ correspond à la dimension de hauteur qui permet de placer des sons sur un axe allant de grave à aigu. C'est une dimension **linéaire/circulaire/triangulaire**.
- \_\_\_\_\_ correspond au fait que deux notes qui sont dans un rapport double de fréquence fondamentale se ressemblent plus que deux notes qui ne sont pas dans ce rapport. C'est une dimension **linéaire/circulaire/triangulaire**.
- Pour chacune des deux dimensions principales de l'espace perceptif du timbre des instruments de musique, remplissez les cases du tableau :



	Attribut perceptif	Propriété Physique
Dimension 1		Log (temps de montée)
Dimension 2	Brillance	

11) Ces affirmations sont-elles vraies ou fausses (entourer la bonne réponse)?

- a. Lors d'un concert, le nombre de flux auditifs est toujours inférieur au nombre d'instruments qui jouent. VRAI/FAUX
- b. Le nombre de flux auditifs est toujours égal au nombre de mélodies (ou de registres de hauteurs). VRAI/FAUX
- c. Le nombre de flux auditifs perçus dépend bien plus des instruments présents que de leur position spatiale. VRAI/FAUX
- d. Le nombre de flux auditifs dépend des connaissances préalables des auditeurs concernant la musique entendue. VRAI/FAUX
- e. Dans une pièce solo, le nombre de flux auditifs perçus par l'auditeur dépend de l'écart de tempo et de hauteur entre les notes jouées par l'instrumentiste. VRAI/FAUX

12) Après avoir défini la notion d'organisation simultanée en flux, décrivez-en deux principes en les illustrant chacun d'un exemple musical issu du cours.

13) On vous propose de composer une pièce musicale **basée sur plusieurs illusions auditives (ou audiovisuelles)**. Déterminez votre projet en vous basant sur des éléments vus en cours.

14) **Question bonus** : Vous avez la possibilité de citer le nom de deux chanteurs/chanteuses **entendu(e)s en cours** ET la raison pour laquelle ils ont été présentés.

- Qui ?
- Pourquoi ?
  
- Qui ?
- Pourquoi ?



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1. – semestre 2.**

**SESSION 1 – MAI 2019**

## Histoire du Jazz

Responsable du sujet : Philippe Gonin

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 2 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

### Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

**SUJET**  
**Dissertation**

En ce 21<sup>ème</sup> siècle encore naissant, pouvons- nous dire, avec Philippe Méziat (*Tempo n°70*, p.13) que « La ‘civilisation du rythme’, selon la belle expression de Jacques Réda, a fait place a ce que certains ont nommé ‘la démocratie réalisée’ du jazz, ce qui suppose après tout qu’on accepte d’utiliser encore ce mot venu d’on ne sait où » ?

Autrement dit, selon les mots de Claude-Michel Jalard, le jazz « est-il encore possible » ?

Qu’elle soit positive ou négative, vous argumenterez votre réponse avec des éléments précis tiré de l’histoire du jazz.



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

## LICENCE 1 – semestre 2

SESSION 1 – MAI 2019

### Histoire de la musique romantique

Responsable du sujet : Laurence Le Diagon-Jacquin

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 1 page

-----  
Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

*RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.*

### SUJET

Après avoir rapidement situé l'époque à laquelle vivait Verdi tant d'un point de vue historique et politique que musical, vous vous intéresserez dans un premier temps à l'étude de ses livrets d'opéras pour en saisir dans un second les spécificités musicales. Vous prendrez des exemples précis pour illustrer votre propos.





# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1 – semestre 2**

**SESSION 2 – JUIN 2019**

**Intitulé du cours**  
**Acoustique et perception**

**Responsable du sujet :** Renaud Brochard

**Durée de l'épreuve :** 2 heures

**Indications :** Le sujet comporte 5 pages.  
Assurez-vous que cet exemplaire est imprimé  
recto-verso et est complet.

---

**Consigne :**

Le candidat répondra directement sur le sujet en notant son numéro d'étudiant, sa date de naissance et son numéro de table en haut de la page 2.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

**Numéro d'étudiant :**

**Date de Naissance :**

**Numéro de table :**

## **SUJET**

### **INSTRUCTIONS A LIRE ABSOLUMENT**

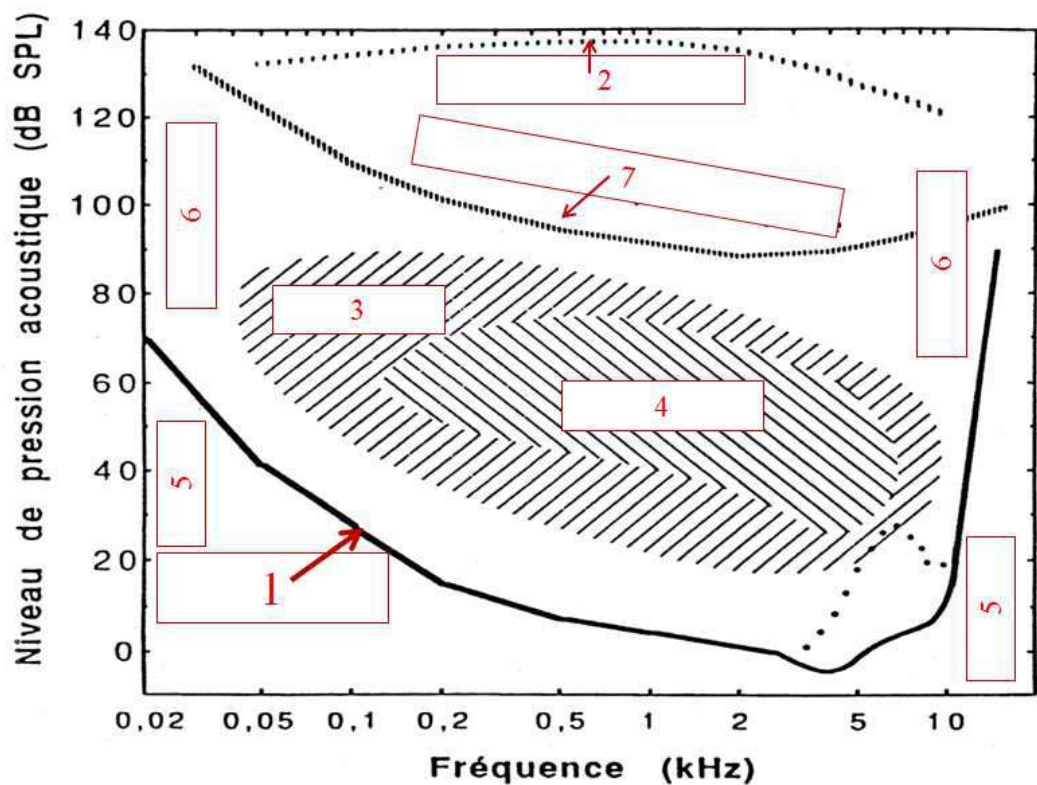
*Répondez SVP sur ce sujet aux questions suivantes en **ENTOURANT** la (ou les) bonne(s) réponse(s). Quand, dans une phrase, plusieurs mots sont proposés (séparés par des /), veuillez **ENTOURER** la ou les réponses correctes. Il peut donc parfois y avoir plusieurs bonnes réponses à une même question. Lorsqu'il s'agit de phrases incomplètes, remplissez les blancs par un ou plusieurs mot(s) approprié(s). **ATTENTION** : des points négatifs sont susceptibles d'être décomptés si vous entourez une mauvaise réponse. Par ailleurs, certaines questions nécessiteront de rédiger des phrases !*

- 1) La propagation d'une onde sonore dans le bois choisi par Stradivarius pour faire ses violons :
  - a. est moins rapide que dans l'air
  - b. est plus rapide que dans l'eau
  - c. a une vitesse inférieure à 340 m/s
  - d. a une vitesse égale à 340 m/s
  - e. a une vitesse supérieure à 340 m/s
  
- 2) La propagation d'une onde sonore dans un rail de chemin de fer
  - a. est plus rapide que dans l'air
  - b. est plus rapide que dans l'eau
  - c. ne dépend pas du matériau dont le rail est fait
  - d. a une vitesse inférieure à 340 m/s
  
- 3) Concernant les sons purs :
  - a. Ils correspondent à des sons parfaitement reproduits par un instrumentiste
  - b. Ils correspondent à des sons parfaitement reproduits par un chanteur
  - c. Ils correspondent à des sons qui ne sont pas produits par des sources sonores naturelles
  - d. Ils sont caractérisés par une seule fréquence toujours inférieure à 1000 Hz
  - e. Ils sont caractérisés par une seule fréquence toujours supérieure à 20000 Hz
  - f. Leur longueur d'onde est inversement liée à leur fréquence selon la formule  $\lambda = c / F$
  - g. Dans la formule  $\lambda = c / F$ , c correspond à la vitesse de propagation du son dans le vide
  
- 4) Concernant les sons complexes :
  - a. Leur fréquence fondamentale correspond à la plus basse de leur spectre
  - b. La fréquence des harmoniques peut être calculée par décomposition de Fourier
  - c. La fréquence de chaque harmonique est un multiple entier de la fréquence fondamentale
  - d. L'amplitude de chaque harmonique est fixe quel que soit l'instrument qui les produit
  
- 5) Tous les harmoniques pairs d'un tuyau d'orgue fermé à une seule extrémité :
  - a. auront une amplitude égale à celle des harmoniques impairs.
  - b. auront une amplitude plus grande que celle des harmoniques impairs.
  - c. auront une amplitude exponentielle croissante.
  - d. auront une amplitude nulle (harmoniques inexistants).

- 6) Pour chaque phrase, entourez le terme approprié
- L'intensité **physique** d'un son se mesure en tones/sones/décibels/Hertz
  - L'intensité **perçue** d'un son se mesure en tones/phones/Newton/Pascal
- 7) Laquelle (ou lesquelles) de ces affirmations sont exactes ?
- Certains jeunes adultes (< 25 ans) entendent les ultrasons au-dessus de 20000 Hz.
  - Les enfants entendent les ultrasons au-dessus de 20000 Hz avant l'âge de 2 ans environ
  - Les rats rient dans les ultrasons quand on les chatouille.
  - Il existe une souris carnivore qui hurle en émettant des fréquences inaudibles par l'Homme
  - Une personne est dite hypo-acousique si elle peut entendre des intensités sonores négatives en dB.
  - L'intensité perçue d'un son dépend de son intensité physique et de sa fréquence
- 8) Laquelle (ou lesquelles) de ces affirmations sont exactes ?
- Le nombre de phonème est fixe dans les langues romanes (français, italien, espagnol...).
  - Entre le phonème [u] (comme dans boule) et le phonème [i] (comme dans bile), les francophones disposent d'une catégorie de plus que les anglophones
  - Il y a toujours moins de 10 phonèmes dans les langues orientales
  - Les sons de voyelles sont généralement plus longs que les sons de consonnes
  - Le temps de voisement du son [b] est plus long que celui du son [p]
- 9) Lesquels de ces termes désignent des dimensions de l'espace perceptif des timbres des instruments de musique (entourez les bonnes réponses) ?
- Attaque
  - Brillance
  - Transparence
  - Profondeur spectrale
  - Couleur
  - Flux spectral
- 10) Citez le nom de trois chanteurs/chanteuses **entendu(e)s en cours** et la raison pour laquelle je les ai présentés.
- Qui ?
  - Pourquoi ?
  
  - Qui ?
  - Pourquoi ?
  
  - Qui ?
  - Pourquoi ?
- 11) Présentez brièvement une personnalité importante dans le domaine de l'audition (justifiez votre choix en vous appuyant sur des éléments du cours).

12) Quels numéros de la figure ci-dessous correspondent aux termes suivants (indiquez 0 si aucun numéro ne correspond) ?

- seuil absolu d'audibilité n° \_\_\_\_
- fréquences inaudibles (niveaux infraliminaires) n° \_\_\_\_
- seuil de la douleur n° \_\_\_\_
- fréquences audibles (niveaux supraliminaires) n° \_\_\_\_
- sons de parole n° \_\_\_\_
- chants d'oiseaux n° \_\_\_\_
- sons musicaux n° \_\_\_\_
- limite de risque de pertes auditives (si exposition prolongée) n° \_\_\_\_
- diapason moderne n° \_\_\_\_



13) Faites un schéma légendé représentant en 3D les différentes dimensions perceptives de la hauteur des sons musicaux.

14) On vous propose de composer une pièce musicale basée sur les principes d'organisation simultanée et/ou séquentielle en flux auditifs. Détaillez votre projet : formation instrumentale, effet perceptifs (réels ou illusions) attendus sur les auditeurs...





# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1 – semestre 2**

**SESSION 2 – JUIN 2019**

## Arts du spectacle

Responsable du sujet : Marie COUSIN

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte 4 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est  
complet

---

### Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

## SUJET

Vous réaliserez un commentaire comparé des trois extraits ci-dessous, orienté selon la problématique de votre choix.

### Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1936)

« Avant que Mme Argentina vous saisisse, vous capture dans la sphère de vie lucide et passionnée que son art va former ; avant qu'elle montre et démontre ce que peut devenir un art d'origine populaire, création de la sensibilité d'une race ardente, quand l'intelligence s'en empare, la pénètre et en fait un moyen souverain d'expression et d'invention, il faut vous résigner à entendre quelques propositions que va, devant vous, risquer sur la Danse un homme qui ne danse pas.

Vous attendrez un peu le moment de la merveille, et vous vous direz que je ne suis pas moins impatient que vous d'en être ravi. J'entre tout de suite dans mes idées, et je vous dis sans autre préparation que la Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois ; elle est chose sérieuse et, par certains aspects, chose très vénérable. Toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient, a cultivé, vénéré la Danse.

Elle est un art fondamental, comme son universalité, son antiquité immémoriale, les usages solennels qu'on en a fait, les idées et les réflexions qu'elle a de tout temps engendrées, le suggèrent ou le prouvent. C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps* qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique.

L'homme s'est aperçu qu'il possédait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence et il a découvert que certains de ces mouvements lui procuraient par leur fréquence, leur succession ou leur amplitude, un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase d'épuisement pouvait seule interrompre son délire, sa dépense motrice exaspérée.

Nous avons donc trop de puissances pour nos besoins. Vous pouvez facilement observer que la plupart, l'immense plupart, des impressions que nous recevons de nos sens ne nous servent à rien, sont inutilisables, ne jouent aucun rôle dans le fonctionnement des appareils essentiels à la conservation de la vie. Nous voyons trop de choses ; nous entendons trop de choses dont nous ne faisons rien ni ne pouvons rien faire ; ce sont parfois les propos d'un conférencier.

Même remarque quant à nos pouvoirs d'action : nous pouvons exécuter une foule d'actes qui n'ont aucune chance de trouver leur emploi dans les opérations indispensables ou importantes de la vie. Nous pouvons tracer un cercle, faire jouer les muscles de notre visage, marcher en cadence ; tout ceci, qui a permis de créer la géométrie, la comédie et l'art militaire, est de l'action qui est inutile en soi, au fonctionnement vital.

Ainsi, les moyens de relation de la vie, nos sens, nos membres articulés, les images et les signes qui commandent nos actions et la distribution de nos énergies, qui coordonnent les mouvements de notre marionnette, pourraient ne s'employer qu'au service de nos besoins physiologiques, et se restreindre à attaquer le milieu où nous vivons, ou à nous défendre contre lui, de manière que leur unique affaire consistât dans la conservation de notre existence.

Nous pourrions ne mener qu'une vie strictement occupée du soin de notre machine à vivre, parfaitement indifférents ou insensibles à tout ce qui ne joue aucun rôle dans les cycles de transformation qui composent notre fonctionnement organique ; ne ressentant, n'accomplissant rien que de nécessaire, ne faisant rien qui ne fût une réaction limitée, une riposte finie à quelque intervention extérieure. Car nos actes utiles sont finis. Ils vont d'un état à un autre. »

« L'Opéra est-il une œuvre musicale ? De prime abord, la question peut paraître incongrue : l'opéra semble évidemment une œuvre musicale. Cette définition lui sied mieux en tout cas qu'« œuvre théâtrale » ou « dramatique ». L'autorité de l'opéra n'est-elle pas accordée au compositeur plus qu'au librettiste ? Ne parlons-nous pas de l'*Alceste* de Lully, et non de Quinault ? Il n'en fut pourtant pas toujours ainsi : le Grand Siècle attribuait également la beauté de *Cadmus et Hermione* au compositeur et au poète. Le lecteur moderne des critiques du XIXe siècle est surpris de constater que l'on parle de *La Muette de Portici* d'Eugène Scribe et Germain Delavigne.

L'opéra est-il d'abord une œuvre musicale ou une œuvre théâtrale ? Une musique faite drame ou un drame fait musique ? La question est d'autant plus aigüe qu'à partir du premier tiers du XIXe siècle, l'idée d'œuvre musicale elle-même semble exclure toute musique à texte, voire toute musique programmatique.

Loin d'interroger cette situation, les philosophes ont écarté l'opéra du champ de l'ontologie musicale comme une exception, voire un monstre. Bien qu'ayant partie liée avec la thèse de la musique pure, notre idée moderne d'œuvre musicale plonge pourtant ses racines dans le modèle lyrique. Mais si l'origine conceptuelle et artistique de l'idée d'œuvre musicale est lyrique, n'est-il pas absurde de continuer à exclure l'opéra de son extension ? Ne faut-il pas redéfinir l'œuvre musicale en fonction de l'opéra ? Sans prétendre régler tous les problèmes de la théorie de l'œuvre musicale, ou résumer toute l'histoire de l'opéra, nous poserons ici les jalons d'une autre généalogie de l'œuvre musicale.

### *L'opéra comme évènement pathétique*

Il n'est pas d'œuvre d'art sans durabilité. Une œuvre n'est pas nécessairement tangible comme une sculpture ou une peinture, mais idéalement elle doit pouvoir être perçue après la disparition de ses créateurs. C'est pourquoi l'œuvre a partie liée à l'idée de chef-d'œuvre : le chef-d'œuvre n'est-il pas l'œuvre atteignant l'éternité grâce à ses qualités esthétiques ? Or les défenseurs de la tragédie lyrique de Lully insistent au contraire sur le caractère spectaculaire et éphémère de l'opéra : alors que les pièces de Racine ont déjà accédé au rang de chefs-d'œuvre immortels pour les contemporains, l'opéra est revendiqué comme un spectacle pour les sens, c'est-à-dire un événement au présent, dans l'instantanéité de la sensibilité. On lit ainsi chez Antoine Lebrun en 1712 : On promène ainsi de toutes parts le spectateur, dont les sens sont séduits par une illusion [...]. Il entre dans la constitution de la fable de l'opéra un nœud, dont le dénouement ne demande pas autant d'art que celui d'une tragédie régulière.

L'exigence de nécessité des dénouements, tirée de la *Poétique* d'Aristote, constitue la tragédie en objet ayant sa consistance propre. De cette nécessité découle la possibilité de durer, l'accès à l'éternité, et le statut de chef-d'œuvre. C'est *a contrario* que Lebrun défend l'existence de la tragédie lyrique. L'opéra ne recherche pas une telle nécessité objectivante : elle est d'abord un spectacle pour les sens. Le plaisir de voir une machine dénouer la difficulté et d'entendre la symphonie accompagnant son apparition suffit à légitimer son usage. En aucun cas il ne s'agit de forger une œuvre justifiant sa propre existence, coulant de source, et ayant une consistance objective en dehors de la perception effective des spectateurs.

Dans cette perspective, la fin de l'opéra n'est donc pas de constituer un objet parfait, mais de provoquer une communion pathétique vécue au présent. Pour Le Cerf de la Vieville, défenseur de la tragédie lullyste contre l'*opéra seria* italien, c'est par le moyen de l'expression qu'une telle communion se produit. La musique ne consistant qu'à « faire parler quelqu'un en chant », il s'agit pour elle d'être « naturelle », c'est-à-dire d'imiter le mieux possible le ton passionné du discours. Simplicité et expression sont donc les deux qualités musicales requises pour l'opéra comme pour le motet. Mais la musique ne se réduit pas pour Le Cerf de la Vieville à un ensemble de combinaisons sonores éternelles. C'est pourquoi la comparaison entre musique française et musique italienne exige de juger également la qualité des exécutants. L'expressivité musicale repose donc pour Le Cerf sur deux conditions parallèles : la capacité expressive de l'interprète, et la capacité de l'auditeur à vivre le sentiment du personnage. Personnage, interprète et auditeurs doivent donc ressentir le même affect pour que la musique atteigne son but et que les paroles soient comprises tant intellectuellement (le texte doit être entendu clairement) qu'affectivement (les émotions doivent être partagées).

**Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et autonomie », in *Sociétés Contemporaines*, Presses de Sciences-Po, n°66, 2007, pp. 37-59.**

**Une appropriation du cirque sous influence théâtrale.** Dans sa forme classique, le spectacle de cirque réunit des attractions hétérogènes, tours de force et jeux d'adresse dont la variété et la virtuosité visent à capter un large public. Le numéro est l'unité élémentaire du programme : forme autonome de courte durée, il a sa dramaturgie et ses conventions propres, procédant par gradation des épreuves pour provoquer un crescendo émotionnel (Bouissac, 1977). La virtuosité des prouesses et la dramatisation du risque par l'emploi de techniques de spectacularisation (Hodak, 2006) sont les ressorts de valorisation du programme traditionnel. Les principales disciplines telles que l'acrobatie, la voltige aérienne, le dressage, ainsi que les figures emblématiques que sont clowns, fauves et Monsieur Loyal apparaissent comme des composantes essentielles, mobilisées dans une recherche du « toujours plus fort » et du « jamais vu ».

Tandis que cette forme classique tend vers une certaine standardisation après-guerre, l'émergence d'une nouvelle esthétique circassienne apparaît liée au développement des « arts de la rue » au cours des années 1970, portée par des (aspirants) artistes, autodidactes ou transfuges d'autres mondes de l'art tels que le théâtre ou la musique. Désireux de rompre avec les formes reconnues et jugées élitistes, ils aspirent à proposer des spectacles en dehors des murs des institutions, dans l'espace public, cherchant à susciter un rapport plus direct avec les spectateurs. Certains de ces « francs-tireurs », au sens beckerien, se tournent alors vers le langage et l'imaginaire du cirque, lequel est conçu comme un moyen de forger des expressions artistiques inédites tout en conservant un caractère « populaire ».

Ces motivations sont à l'origine de la création en 1984 du Cirque Zéphyr par un groupe de neuf amis comédiens et musiciens ayant joué ensemble dans une fanfare de rue. Leur leader, François Rouault, d'origine ouvrière, a entrepris des études techniques mais est avant tout passionné de théâtre. Marqué par les spectacles du *Living Theatre*, il a eu certaines expériences comme comédien et marionnettiste, et rêve de devenir metteur en scène, tout en s'interdisant de rejoindre pour de bon le monde du théâtre, jugé trop « bourgeois ». La possibilité d'investir l'imaginaire du cirque apparaît comme une voie alternative qui permet de participer du monde du spectacle et de la création sans trahir ses origines sociales, en inscrivant ce projet dans une visée de dépassement des barrières sociales et culturelles :

« Et tout d'un coup y a une voie qui s'ouvre, qui rassemble énormément de, de... rêves qui sont les nôtres, euh la mythologie de la marge foraine, à l'époque j'aime bien Mac Orlan, et la roulotte, la marge, celui qui va. .. je sais pas, Jean Genet, *Le Funambule* ; le partage populaire d'un spectacle, l'authenticité d'une démarche de cirque, on est obligés à avoir une pratique, c'est qui nous éloigne du blabla. Et le cirque se prêtait à réinventer un monde. Puisqu'il est un univers totalement, en tout cas à ce moment-là, en marge, et... indépendant, c'était un cercle fermé. [...] Il me semble que la littérature et le cinéma, Chaplin, Keaton, a joué un rôle plus important que la réalité du cirque ; la mythologie du cirque était vraiment ce qu'on avait envie à ce moment-là, et aussi ça permettait de ne pas trahir,... ça restait populaire, ça restait quelque chose du peuple, et je pense qu'y a un effet réellement d'une névrose...de classe réellement quoi qui fait que les barrières, les barrières étaient quand même plus importantes que ce qu'elles sont maintenant. » (François Rouault, 53 ans, directeur du Cirque Zéphyr)

Davantage qu'une expérience directe de la réalité du cirque, c'est un ensemble de représentations forgées par la littérature et le cinéma qui nourrissent l'appropriation sur un mode semi-savant d'un univers culturel idéalisé. La figure mythifiée du saltimbanque incarne en effet les vertus de la marginalité sociale et de la liberté esthétique (Starobinski, 1970), faisant écho aux aspirations artistiques et politiques de ces générations. Le cirque est ainsi investi en tant qu'espace vierge, à défricher, permettant une réelle rencontre avec le public parce qu'il serait moins élitiste que d'autres formes. Pour autant, certains aspects de son fonctionnement, tel qu'il est alors perçu par ces nouveaux-venus, sont érigés en repoussoir : les codes esthétiques du cirque classique sont jugés trop étroits, l'aspect commercial est rejeté, l'image d'un fonctionnement patriarcal voire sexiste déniée (Begadi, Estournet, 1990).

Simultanément, les tenants de cette démarche, tels les cirques Zéphyr, Baroque ou Archaos, vont y introduire des critères en vigueur dans les mondes de l'art établis, en particulier du théâtre, genre qui occupe une position centrale dans le champ culturel. Reprenant à leur compte la valorisation de la « création », ces pionniers vont promouvoir un cirque d'art ou de recherche, dont chaque production se veut unique, singularisée par un titre, un thème et bientôt, par un style identifiable. On retrouve dans cette approche la dynamique des liens entre art et artisanat, relevée par Becker (1988) : « Au lieu d'adopter les critères de l'artisanat conventionnel, qui se présentent bien entendu sous une forme assez différente, les artistes qui investissent un domaine de l'artisanat proposent et mettent en pratique des critères caractéristiques des mondes du grand art. Dans la version artistique de telle ou telle discipline, c'est par exemple le caractère unique de l'œuvre qui en fait la valeur ».



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

## LICENCE 1

SESSION 2 – JUIN 2019

### ÉCRITURE

### Sujet N° 1

Responsable du sujet : Laurent HURPEAU

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte... 2 page(s)  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

#### Consigne :

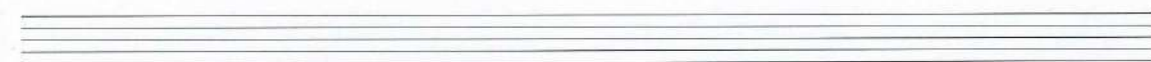
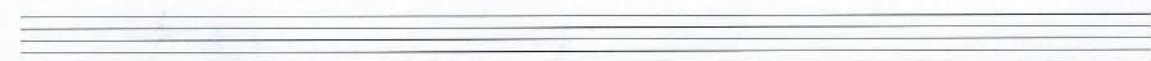
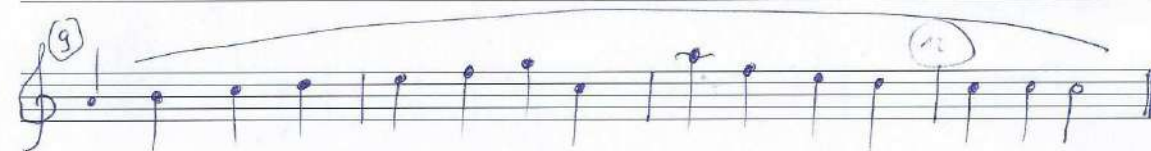
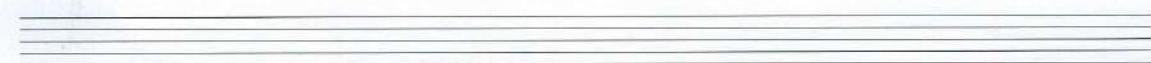
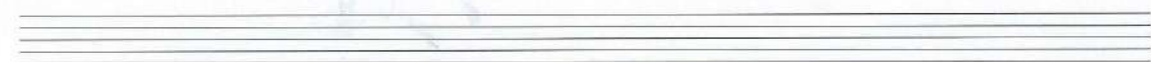
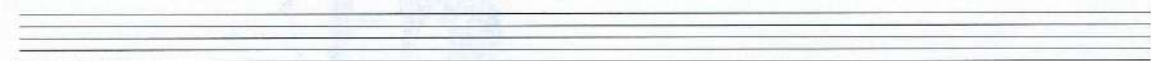
Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***



# SUJET N° 1

L<sub>1</sub> S<sub>2</sub> Réaliser à quatre voix





# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

## LICENCE 1

SESSION 2 – JUIN 2019

### ÉCRITURE

### Sujet N° 2

Responsable du sujet : Laurent HURPEAU

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte... 2 page(s)  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

#### Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

# SUJET N° 2

Réaliser à 4 voix

L152

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a circled '4' above the eighth measure. A long slur covers the entire line of music.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. A long slur covers the entire line of music.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. A long slur covers the entire line of music.



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

## LICENCE 1 – semestre 2

SESSION 2 – juin 2019

### Histoire de la musique romantique

Responsable du sujet : Laurence Le Diagon-Jacquin

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 1 page

-----  
Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

*RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.*

### SUJET

Après avoir rapidement situé l'époque à laquelle vivait Wagner tant d'un point de vue historique et politique que musical, vous vous intéresserez dans un premier temps à l'étude de ses livrets d'opéras pour en saisir dans un second les spécificités musicales. Vous prendrez des exemples précis pour illustrer votre propos.



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

## LICENCE 1 – semestre 2

SESSION 2 – JUIN 2019

### Histoire de la musique classique

Responsable du sujet : Eugène de Montalembert

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 2 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

## SUJET

La notion de « classicisme musical » sert à qualifier une époque courant des années 1750 environ aux années 1820 environ. Qu'est-ce que cela évoque pour vous, en termes de styles, de genres musicaux, de choix esthétiques, d'œuvres et de compositeurs ?



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1. – semestre 2.**

**SESSION 2 – JUIN 2019**

## Histoire du Jazz

Responsable du sujet : Philippe Gonin

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 3 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

### Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

## SUJET

### Question 1 : QCM

(2 points par question, cocher les cases sur cette feuille, toute autre forme de réponse sera considérée comme nulle)

#### 1 - Le jazz est né à :

- la Nouvelle Orléans
- Chicago
- New York

#### 2 – le premier ensemble à enregistrer du jazz s'appelait

- Creole Jazz Band
- Original Dixieland Jass Band
- Jimi Hendrix Expérience

#### 3 – l'un de ces musiciens n'a jamais dirigé de Big Band, lequel ?

- Duke Ellington
- Count Basie
- Bix Beiderbecke



**4 – lequel de ces albums de Miles Davis est-il considéré comme l'acte de naissance du jazz cool ?**

- Kind of Blue
- Birth of the cool
- in a silent way

**5 – l'un de ces titres de John Coltrane est une relecture d'un titre d'une comédie musicale célèbre. Lequel ?**

- My Favorite Things
- A Love Supreme
- Kulu Sé Mama

### **Question 2 (à rédiger)**

New York et le jazz du début des années 1920 au Be-Bop (10 points)



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1,2,3**

**SESSION 2 – JUIN 2019**

## ANGLAIS

Responsable du sujet : V. MORISSON

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte 4 page(s)  
Assurez-vous que cet exemplaire est complet

---

Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

# SUJET

**1. Translate the following sentences into French : (10)**

Sur la partition il y a des portées sur lesquelles sont notées les doubles croches et les soupirs.

.....

Le chef d'orchestre a décidé que les instruments à cordes et les cuivres seraient au milieu de la scène.

.....

Pour émouvoir les auditeurs les musiciens doivent s'écouter les uns les autres

.....

L'ouverture très mélodieuse de cette pièce touche à la fois les mélomanes et les auditeurs moins cultivés.

.....

L'opéra, interprété par un chanteur principal très doué, fait salle comble.

.....

Les musiciens répètent depuis 3 heures dans la salle de concert.

.....

La salle qui accueillera le concert peut contenir jusqu'à 500 personnes.

.....

Ce refrain très accrocheur et les pulsations régulières de la mélodie sont faciles à mémoriser.

.....

L'inventivité du compositeur a été admirée par la plupart des critiques.

.....

Cela fait 10 ans que la violoncelliste accompagne ce chœur dont le répertoire est varié.

.....

Dans les champs de coton, les esclaves chantaient pour oublier leurs souffrances.

.....

Par la musique, les esclaves transmettaient des messages d'espoir.

.....

Certains chants d'esclaves sont restés célèbres et ont été transmis aux jeunes générations.

.....

Beaucoup de chanteurs engagés n'enregistraient pas leurs morceaux mais les chantaient dans des rassemblements d'ouvriers.

.....

Quelques enregistrements de chants de travail du 19<sup>e</sup> siècle furent diffusés à la radio.

.....

Pendant la crise de 29, les musiciens ne pouvaient pas trouver de travail et devaient jouer dans la rue.

.....

Certains chanteurs folk, tels que Woody Guthrie, utilisèrent la musique pour défendre les laissés pour compte.

.....

Depuis son premier concert en 1958, il transmet ses idées à travers des chansons engagées.

.....

Des historiens de la musique affirment que la musique folk est plus politique que d'autres genres musicaux.

.....

Pendant des siècles, les musiciens ont chanté des airs simples que chaque auditeur pouvait entonner.

.....

**2 EXPRESSION (10)**

**a) What is the role of a conductor ?**

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

**b) Is classical music more difficult to understand and listen to than pop music ?**

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

**c) Would you say that the political message of a song reduces its musical quality ?**

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



# UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES  
Département de Musicologie

**LICENCE 1 – semestre 2**

**SESSION 2 – JUIN 2019**

## Organologie

Responsable du sujet : Marie COUSIN

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte 2 pages  
Assurez-vous que cet exemplaire est  
complet

---

### Consigne :

Le candidat traitera le sujet suivant sur la copie d'examen.

***RAPPEL : L'usage de tout document et tout matériel électronique est strictement interdit.***

## SUJET

Vous répondrez aux questions ci-dessous.

1. A quelle civilisation devons-nous le terme de « mousikè », et à quelle époque ? Quel en est le sens ? Quelles en sont ses représentantes ? Quels étaient alors les différents aspects de la musique ?
2. Qui est Boèce ? Quelle est sa division tripartite ?
3. Quelle est la différence entre la musique spéculative et la musique pratique ?
4. Quand apparaît la première classification ternaire des instruments de musique ? Quelles personnalités la défendent ?
5. Quel est le traité à l'origine de la naissance de l'organologie moderne ? Qui l'a écrit, dans quel contexte ?
6. Quelle est la classification binaire des instruments de musique en vogue au moyen-âge ? Décrivez-la.
7. Donnez des exemples d'instruments de musique « hybrides » qui se trouvent à cheval sur plusieurs classes, et expliquez pourquoi.
8. Qui est Victor Mahillon ? Quelle est sa classification organologique ?
9. Qui est André Schaeffner ? Quelles sont les caractéristiques de sa classification organologique ?
10. Développez et situez la classification Sachs-Hornbostel.
11. Comment est formée la classification indienne des instruments de musique ? De quel ouvrage est-elle issue ?
12. Comment est formée la classification chinoise ? Développez la relation symbolique qui la constitue.
13. Comment s'organise la classification tibétaine élaborée par Mireille Helffer ?
14. Donnez des exemples de classifications organologiques africaines.
15. Quelle est la caractéristique de la classification des instruments du gamelan par Jaap Kunst ?
16. Développez la classification des Aré Aré mise en lumière par Hugo Zemp.
17. Donner des exemples de fonction socioculturelle des instruments de musique.
18. Quelles sont les différentes techniques artistiques utilisées dans la confection des instruments de musique ? Donnez des exemples de leur application sur les instruments ciblés.
19. Le luth et le violon illustrent la circulation historique, politique et socioculturelle des humains. Expliquez pourquoi.
20. Donnez des exemples d'autres instruments qui ont circulé et se sont transformés.