



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 1, 2, 3 – 1^{er} 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 3. – semestre 5

SESSION 1 – JANVIER 2019

Approche esthétique et critique de la musique

Responsable du sujet : Marie COUSIN

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 6 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

1ere partie : questions de cours (1h30)

1. Dans quel contexte, à quelle époque et à quelles fins est apparue la science esthétique ? Quels sont les personnalités qui se sont intéressées plus spécifiquement à l'esthétique musicale ?
2. Qu'est-ce que la théorie de l'ethos en musique ? Quels philosophes et penseurs ont-ils adhérents à cette théorie au cours des siècles ? Sous quelles formes cette théorie s'est-elle diffusée ?
3. D'où vient la notion d'imitation dans l'art ? Quels sont les philosophes et critiques musicaux qui l'ont appuyé, et ceux qui l'ont décriée ?
4. Donnez des exemples de conflits sociétaux esthétiques liés à la musique, qui ont parfois donné naissance à de nouveaux genres ou courants musicaux.
5. Comment la conception de la musique a-t-elle changé de paradigme, passant de science mathématique à l'art des émotions ? Comment se situe, au cours de la transformation des conceptions de la musique, la musique purement instrumentale ?

2e partie : commentaire de texte (1h30)

Vous réaliserez un commentaire du texte suivant en vous appuyant sur les connaissances vues en cours, et en l'enrichissant d'apports personnels.

La musique seule paraît n'avoir pas encore pu se placer à ce salubre point de vue. Elle sépare rigoureusement ses règles grammaticales et théoriques des recherches esthétiques, et maintient autant que possible les premières dans le domaine purement et sèchement intellectuel, tandis qu'elle donne volontiers aux secondes une impulsion dans le sens du lyrisme et du sentimentalisme. Se placer nettement, résolument, en face des éléments qui constituent le beau dans la musique, existant séparément et par lui-même, est un effort que l'esthétique musicale n'a pas encore osé tenter. En attendant, le « sentiment » continue à faire des siennes au grand jour, comme jadis. Après comme avant, le beau musical est considéré exclusivement dans les effets qu'il produit, et les livres, les critiques et les conversations confirment chaque jour cette vieille erreur, que la passion ou l'émotion est la seule base esthétique de la musique, et que c'est à elle seule qu'il appartient de fixer les limites dans lesquelles peut s'exercer le jugement porté sur une œuvre.

La musique, nous dit-on, ne pouvant intéresser l'intelligence par des idées, comme la poésie, ni l'œil par des formes visibles, comme les arts du dessin, a donc pour destination d'agir sur les sentiments des hommes. « La musique n'a affaire qu'au sentiment », affirment les traités d'esthétique. En quoi consiste la corrélation de la musique avec le sentiment, de certaines œuvres musicales avec certains sentiments, quelles lois de la nature la régissent, d'après quelles lois de l'art il faut lui donner une forme, voilà ce qu'ont laissé complètement dans l'ombre ceux qui « ont eu affaire » à la question.

L'œil une fois habitué à cette obscurité, on arrive à découvrir que le sentiment joue un double rôle dans la manière généralement adoptée de considérer la musique. Ou bien on assigne à cet art pour destination d'éveiller des sentiments, de « beaux » sentiments ; ou bien on représente les sentiments comme inhérents à la musique et exprimés par l'œuvre d'art. Les deux définitions ont cela de commun qu'elles sont aussi fausses l'une que l'autre.

Nous n'aurons pas grand temps à perdre pour réfuter la première, qui sert d'introduction à la plus grande partie des manuels de musique. Le beau n'a en général aucun but, car il n'est autre chose qu'une forme, laquelle, à la vérité, peut être employée aux buts les plus divers, suivant la nature de ce qu'elle enveloppe, mais qui, quant à elle, n'a d'autre fin qu'elle-même. Si des sentiments agréables se produisent chez celui qui contemple le beau, ces sentiments n'ont rien à voir avec le beau, considéré en lui-même et abstraitement. Je puis bien produire du beau devant ce spectateur avec l'intention de lui faire trouver du plaisir au spectacle, mais la beauté même de l'œuvre est tout à fait indépendante de ce but que je me propose. Le beau est et reste beau, même quand il n'éveille aucun sentiment, même quand personne n'est en contact avec lui ; il existe *pour* le plaisir de celui qui le contemple, et non *en raison* de ce plaisir.

Il ne saurait donc être question de *but* en musique dans le sens que nous venons de voir ; et le fait que la musique est dans une corrélation des plus intimes avec nos sentiments n'autorise nullement à voir dans cette corrélation sa signification esthétique.

Pour étudier de plus près ce côté de la question, il faut d'abord établir la différence capitale qui existe entre le *sentiment* et la *sensation*, — différence qu'on peut d'ailleurs, sans trop d'inconvénient, négliger dans la conversation usuelle.

La sensation est la perception d'une qualité matérielle, par exemple, d'un son, d'une couleur, par le moyen de nos sens. Le sentiment est la conscience acquise d'une modification dans l'état de notre âme, soit par un mouvement en avant, soit au contraire par une compression, c'est-à-dire la conscience d'un bien-être ou d'un malaise. Lorsque je perçois simplement, au moyen de mes sens, la forme, la couleur, le son, le goût ou

l'odeur d'une chose, j'ai la sensation de ces qualités ; quand la tristesse, l'espérance, la joie ou la haine m'élèvent d'une façon appréciable au-dessus du niveau habituel de mon âme ou m'abaissent au-dessous, j'éprouve un sentiment (1).

Le beau frappe d'abord nos sens ; il a cela de commun avec tout ce qui se manifeste. La sensation est le commencement et la condition du plaisir esthétique et forme la base du sentiment, qui suppose toujours un rapport, et souvent les rapports les plus compliqués. Pour provoquer des sensations, il n'est pas besoin de l'art ; un seul son, une seule couleur peuvent les produire. Comme nous l'avons dit, les deux expressions sont souvent prises indifféremment l'une pour l'autre ; dans les anciens ouvrages surtout, on nomme généralement *sensation* ce que nous appelons aujourd'hui *sentiment*. La musique devrait donc, d'après ces écrivains, exciter en nous des sentiments et nous remplir tour à tour de joie, de tristesse, de piété, etc.

Cependant, ni l'art musical, ni aucun autre n'ont, en réalité, une destination semblable. L'art doit, avant tout, exprimer le beau. La faculté par laquelle nous recevons l'impression du beau n'est point le sentiment, mais l'imagination, c'est-à-dire l'état actif de la contemplation pure.

Il est remarquable que ni les musiciens ni les esthéticiens d'autrefois ne sortent, dans leurs théories, du contraste entre le sentiment et l'intelligence, comme si le nœud de la question ne se trouvait pas précisément *entre* les termes de ce prétendu dilemme. L'œuvre musicale émane de l'imagination de l'artiste pour s'adresser à l'imagination de l'auditeur. Au point de vue du beau, l'imagination n'est pas seulement, à proprement parler, une simple contemplation, mais une contemplation intelligente, c'est-à-dire la réunion de l'image présentée à l'esprit et du jugement ; ce dernier, naturellement, s'émettant avec une telle rapidité que nous restons inconscients des phases diverses du phénomène, et que nous croyons immédiat et

(1) Les anciens philosophes sont d'accord avec les physiologistes modernes pour cette manière de définir la sensation et le sentiment, et nous avons dû la préférer absolument à la classification de l'école de Hegel, qui distingue, comme on sait, des sensations intérieures et extérieures.

instantané ce qui nécessite réellement une opération complexe de l'esprit. Le mot « contemplation » (*anschauung*), passé depuis longtemps du domaine de la vision matérielle dans celui des phénomènes spirituels, s'appliquerait d'ailleurs parfaitement à l'acte de l'audition attentive, qui n'est autre chose qu'une considération successive des couleurs sonores. L'imagination n'est point ici un champ étroitement circonscrit et fermé ; elle tire des sensations l'étincelle qui lui donne la vie, mais elle féconde tout aussitôt de ses rayons l'intelligence et le sentiment entrés en activité.

C'est dans la contemplation pure que l'auditeur jouit de l'œuvre musicale. Tout attrait matériel doit lui être étranger ; et c'en est un que la tendance à provoquer en soi-même des émotions. L'action du beau sur l'intelligence seule est du ressort de la logique, non de l'esthétique ; pour l'étudier sur le sentiment seul, il faudrait dévier davantage encore et avoir recours à la pathologie.

Ces principes, développés depuis longtemps par l'esthétique générale, ont leur application dans tous les arts. Si donc on traite de la musique en tant qu'art, il faut reconnaître l'imagination et non le sentiment comme son terrain esthétique. Il nous paraît sage de poser ces prémisses, car, avec l'énergie qu'on met sans relâche à vouloir « adoucir les passions humaines par la musique », il est réellement difficile, parfois, de savoir s'il est question de l'art des sons ou de règles de police, de pédagogie ou de médecine.



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 3 – semestre 5

SESSION 1 – JANVIER 2019

Intitulé du cours : Histoire de la musique du Moyen Âge

Responsable du sujet : Vasco ZARA

Durée de l'épreuve : 4 heures

Indications : Le sujet comporte 2 pages
(1 page de tête + 1 pages avec 3 sujets)
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.

SUJETS

(un au choix parmi les trois proposés) :

1. Pour Isidore de Séville (560-636 ap. J.-C.), « si les sons ne sont pas retenus par la mémoire des chantres, ils se perdent, car on ne peut pas les écrire ». Sept siècles plus tard, l'auteur anonyme du *Tractatus figurarum* affirme que le fait de « ne pas pouvoir écrire ce qui est prononcé présente beaucoup d'inconvénients ». Comment expliquez-vous ce changement ? Argumentez une – possible – réponse, à l'aide de la bibliographie, des arguments développés pendant les cours, et en faisant tous les rappels historiques, techniques et musicaux que vous jugerez nécessaires.

2. Dans la toute récente *The Oxford History of Western Music*, à propos du répertoire polyphonique de l'École de Nôtre-Dame, Richard TARUSKIN affirme que : « If we know one thing for certain from the history of medieval music [...], it is that notation follows rather than precedes practice » ; pour en conclure : « Theory is almost never pure description. It is usually a representation not of the world the theorist see but of a more orderly, more easily described world the theorist would like to see ». Quel rapport découle entre pratique et théorie, oralité et écriture, de la première citation ? Êtes-vous d'accord avec sa considération finale ? Répondez à ces questions, à l'aide de la bibliographie, des arguments développés pendant les cours, et en faisant tous les rappels historiques, techniques et musicaux que vous jugerez nécessaires.

3. Dans une lettre à son amie Péronnelle, Guillaume de Machaut écrit : « Et musique est une science qui veut qu'on rie et chante et danse : cure n'a de mélancolie ». Comment cette affirmation correspond, ou pas, d'une part à la musique du XIV^e siècle, de l'autre à la musique du Moyen Âge 'tout court' ? Argumentez votre réponse, à l'aide de la bibliographie, des thèses développées pendant les cours, et en faisant tous les rappels historiques, techniques et musicaux que vous jugerez nécessaires.



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 1,2,3 – 2^{ème} semestre

SESSION 1 – MAI 2019

ANGLAIS

Responsable du sujet : V. MORISSON

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte 6 page(s)
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

PARTIEL D'ANGLAIS

Woody Guthrie and Bob Dylan didn't invent the protest song

By Ivan Hewett, 06 Dec 2013

We all know what a protest song is. It's an angry man with a guitar. It's Bob Dylan and Blowin' in the Wind. It's Woody Guthrie singing This Land is Your Land, in a gravelly voice and a style that strives to be authentically folksy, to show how untarnished by the market – and how close to the soil – it is. Protest songs have become more slickly produced in recent times, but they still strive to “keep it real”, with a show of anger. Think of Public Enemy's Fight the Power, or the Specials' rant against Thatcherism, Ghost Town. Before Public Enemy or Guthrie came along, though, there was a different kind of protest song. It was sung by anonymous multitudes, in taverns and outside factory gates, on marches and sit-ins and lockouts. Its history stretches way back, forming part of that great treasury of working people's songs described by John Steinbeck as “their sharpest statement, and the one statement that cannot be destroyed. You can learn more about people by listening to their songs than any other way, for into songs go all the hopes and hurts, the angers, fears, the wants and aspirations.” On December 14, the Spitalfields Festival gives us a glimpse of that world, in a celebration of protest songs given by two choirs, Women Sing East and The Tub-thumping Chorus. They've drawn the works from the archive of protest song at the Bishopsgate Institute. The archive begins around 1885, so the focus is naturally on the songs of the urban working class, and their constant struggle against abominable working conditions and poor pay. Browsing through the archive at the Institute, I came across some surprising things. In the years after the defeat of Napoleon, when the Radical movement had a resurgence, there was an outburst of radical songwriting that makes later efforts seem tame. Later in the 19th century, when the union movement had become established, the demands expressed in protest songs become less apocalyptic. A fair day's work for a fair day's pay was usually the kernel of them, but this idea could be expressed in numerous ways, as the songs in the archive prove. Fury was naturally a common response to a dispute with an employer, especially when faced with the treachery of so-called “blackleg” strikebreakers. “So join the union while ye may,/ Don't wait till yer dyin' day,/ For that may not be far away,/ Ye dorty blackleg miners,” ran one Derbyshire miner's song, collected in 1949 by the great folk-song scholar AL Lloyd. The women at the Rego & Polikoff clothing factory in the East End went on strike in 1928, and created a whole repertoire of songs, including a stirring one based on the tune of The Battle Hymn of the Republic: “When the Union's inspiration through the Polikoff workers run,/ There can be no power greater anywhere beneath the sun./ Yet what force on earth is weaker than the feeble strength of one?/ But the union makes us strong./ Solidarity for ever,/ Solidarity for ever./ Solidarity for ever,/ But the union makes us strong.” This harnessing of a hymn tune is typical of the religious fervour behind many songs, a sense that God would right all wrongs in the hereafter.

One tone I didn't expect to find in the archive's songs was dreamy escapism, but there it was, in an East Anglian agricultural labourer's song notated in 1935. It dreams of a “strawberry pie twenty foot high”, in a land over the sea, “where we won't have to struggle and fight./ There's real feather beds where we'll lay our heads/ In a nice private room for each one./ There's shoes without holes and pants without holes,/ And no work up there to be done.”

In the 1930s and '40s a satirical tone appears in some songs, perhaps inspired (as AL Lloyd suggested) by Depression-era songs from America, “rolling towards us across the Atlantic”. One of these expresses a mock pity for the hated landlord, a sickly creature “whom a day's work would kill”. The chorus runs: “So pity the downtrodden landlord,/ And his back that is burdened and bent./ Respect his grey hairs, don't ask for repairs,/ And don't be behind with the rent!” The way things are heading now, with a whole generation condemned to pay rent all their lives, songs like this one might just be due for a revival.

N° ETUDIANT :

3. Explain, analyse and compare the lyrics of these two songs, referred to in the text : (10)

<p>Blowin' in the Wind, Bob Dylan</p> <p>How many roads must a man walk down Before you call him a man? How many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly Before they're forever banned? The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind</p> <p>Yes, 'n' how many years can a mountain exist Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head And pretend that he just doesn't see? The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind</p>	<p>This Land Is Your Land? Woody Guthrie</p> <p>This land is your land This land is my land From California to the New York island; From the red wood forest to the Gulf Stream wa- ters This land was made for you and Me.</p> <p>As I was walking that ribbon of highway, I saw above me that endless skyway: I saw below me that golden valley: This land was made for you and me.</p> <p>I've roamed and rambled and I followed my foot- steps To the sparkling sands of her diamond deserts; And all around me a voice was sounding: This land was made for you and me.</p> <p>When the sun came shining, and I was strolling, And the wheat fields waving and the dust clouds rolling, As the fog was lifting a voice was chanting: This land was made for you and me.</p> <p>As I went walking I saw a sign there And on the sign it said "No Trespassing." But on the other side it didn't say nothing, That side was made for you and me.</p> <p>In the shadow of the steeple I saw my people, By the relief office I seen my people; As they stood there hungry, I stood there asking Is this land made for you and me?</p> <p>Nobody living can ever stop me, As I go walking that freedom highway; Nobody living can ever make me turn back This land was made for you and me.</p>
--	--

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

N° ETUDIANT :

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

4. Translate the following sentences into French : (10)

Les maîtres faisaient travailler les esclaves qui chantaient dans les champs pour oublier les souffrances.

.....
.....

Par la musique qu'ils jouaient, les esclaves exprimaient leur tristesse et transmettaient des messages d'espoir.

.....
.....

Dans un livre de 1867 on a réuni des chants qui sont restés très célèbres depuis et qui sont encore chantés par des chœurs aux Etats-Unis.

.....
.....

La plupart des chanteurs noirs engagés ne pouvaient pas enregistrer leurs morceaux dans les maisons de disques blanches.

.....
.....

Quelques enregistrements du 19^e siècle seulement, inconnus jusqu'en 1920, furent diffusés à la radio.

.....
.....

La crise ne laissait que très peu d'espoir aux musiciens qui ne pouvaient pas trouver de travail et devaient parcourir le pays sans argent.

.....
.....

Guthrie avait déjà quitté sa famille lorsqu'il rencontra des chanteurs noirs avec qui il chanta pour défendre les laissés pour compte et les marginaux.

.....
.....

Depuis son premier concert en 1958, il transmet ses idées à travers des chansons engagées dont les paroles sont emplies de colère.

.....
.....

On affirme que la musique folk est un excellent moyen de lutter contre les injustices.

.....
.....

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

.....
.....



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 3 – semestre 6

SESSION 1 – MAI 2019

Commentaire d'œuvres

Responsable du sujet : M.NOUBEL, Mme COUSIN

Durée de l'épreuve : 2 heures

Indications : Le sujet comporte...2 pages

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 rédigerez une analyse comparée de ces deux pièces.

Les deux morceaux seront diffusés à la suite 3 fois au cours de l'épreuve.



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 3 – semestre 6

SESSION 1 – MAI 2019

Histoire de la Musique après 1945

Responsable du sujet : Max NOUBEL

Durée de l'épreuve : 4 heures

Indications : Le sujet comporte... 2 pages

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

« Je trouve qu'une civilisation ou, pour parler plus généralement, qu'une culture qui ne sait pas se débarrasser de son passé et qui quelquefois même le tue, est une culture faible, en voie de disparition ou menacée de disparaître. »

Vous ferez une analyse de cette déclaration de Pierre Boulez en l'appliquant à la création musicale savante de 1945 à nos jours. Vous appuierez votre réflexion sur les principaux courants musicaux et les concepts des grands compositeurs de cette période.



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 3 – semestre 6

SESSION 1 – MAI 2019

Musique et Cerveau

Responsable du sujet : E. BIGAND

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

Question de synthèse : (1 page suffit) (10 pts)

Certains pédagogues pensent qu'il est inévitable de « souffrir pour apprendre la musique » : commentez, en vous appuyant UNIQUEMENT sur les connaissances actuelles des neurosciences cette affirmation.

Question de cours (2 pts par questions : 2 à 3 phrases par réponses suffisent)

QC1 En quoi le neurofeedback peut-il aider la performance musicale experte ?

QC2 Quel rôle jouent les neurones miroirs lors d'un concert ?

QC3 Pour quelles raisons, certains journalistes parlent-ils de « musique sur ordonnance » ?

QC4 Sur la base de quelles informations neuro-physiologiques peut-on prévoir que certains musiciens auront plus de problèmes pour jouer en rythme que d'autres ?

QC5 Citez 2 aspects de la démarche pédagogique d'El Sistema qui s'opposent radicalement aux démarches des conservatoires.



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^e 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 3 – semestre 5

SESSION 2 – JUIN 2019

Approche esthétique et critique de la musique

Responsable du sujet : Marie COUSIN

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte 11 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 différents extraits ci-dessous, commentaire dans lequel vous introduirez des éléments, des notions et des personnalités issus du cours d'esthétique et critique, et dans lequel vous développerez la relation entre Richard Wagner et Hector Berlioz, et leurs enjeux esthétiques et critiques.

- **Extrait 1**

Wagner à Berlioz (21 janvier 1860, Paris) : « Je suis ravi de vous pouvoir offrir le premier exemplaire de mon *Tristan*. Acceptez-le et gardez-le d'amitié pour moi. [...] [*Dédicace sur la partition*] : « Au cher et grand auteur de *Roméo et Juliette* l'auteur reconnaissant de *Tristan et Yseult* »

- **Extrait 2**

Wagner à Berlioz (lettre ouverte, *Journal des Débats* du 22 février 1860) : « Lorsqu'il y a cinq ans, à Londres, la destinée nous rapprocha, je me vantais d'avoir sur vous un avantage, celui de comprendre parfaitement et d'apprécier vos œuvres, tandis que vous ne pouviez vous rendre qu'un compte imparfait des miennes, ne connaissant pas la langue allemande, à laquelle mes conceptions dramatiques sont liées par une si étroite connexité. [...] Ce ne sont ni des vues ambitieuses, ni des espérances de lucre qui m'ont décidé à demander à la France l'hospitalité pour mes ouvrages. J'ai été guidé par le seul espoir d'arriver à faire représenter ici mes drames lyriques avec paroles françaises, et si le public veut bien accorder un peu de sympathie à celui qui est obligé de prendre tant de peine pour parvenir à entendre enfin ses propres créations, j'aurai, je n'en doute pas, mon cher Berlioz, la satisfaction d'être compris de vous. [...] Apprenez donc, mon cher Berlioz, que l'inventeur de la *musique de l'avenir*, ce n'est pas moi mais bien M. Bischoff, professeur à Cologne (ami de Ferdinand Hiller et que vous vous rappellerez avoir connu comme ami de Rossini). L'occasion qui donna le jour à cette creuse expression fut la publication faite par moi, il y a une dizaine d'années, d'un livre sous ce titre: *L'Œuvre d'art de l'avenir*. [...] (*suit un long résumé de l'argument du livre*) [...] J'espère que bientôt l'un et l'autre, dans des conditions tout à fait égales, nous pourrons nous comprendre *réciroquement*. Laissez cette France si hospitalière donner un asile à mes drames lyriques ; j'attends de mon côté avec la plus vive impatience la représentation de vos *Troyens*. [...] »

- **Extrait 3**

Richard Wagner, 5 mai 1841, *Dresdner Abendzeitung*, premier texte sur Berlioz publié par Wagner, écrit au cours de son premier séjour à Paris de 1839 à 1842. « Je vois bien qu'il me faut enfin parler de Berlioz à tout prix, car je me rends compte que l'occasion favorable ne se présentera pas si tôt. Déjà ce fait qu'en vous mentionnant les manifestations quotidiennes de la vie de plaisir de Paris (mettons « de la vie artistique », si l'on veut), l'occasion de m'occuper de ce musicien génial ne s'est pas toute seule offerte à moi, ce fait me semble assez caractéristique : j'y trouve une excellente entrée en matière pour mon jugement sur Berlioz, et cet artiste a bien le droit, en tous cas, de revendiquer une place importante toute particulière dans la correspondance que je vous envoie de Paris.

I - Berlioz n'est nullement un compositeur d'occasion, c'est même la raison pour laquelle je n'ai pas eu à m'occuper de lui occasionnellement. Il n'entretient pas de relations, il n'a rien à faire avec ces établissements artistiques de Paris, fastueux et exclusifs, l'Opéra et le Conservatoire, qui, dès le premier abord, se sont empressés de lui fermer leurs portes en s'étonnant de son audace. On a forcé Berlioz à être et à rester une exception bien tranchée à la grande, à l'éternelle règle, et c'est cela qu'il est et qu'il reste, aussi bien au fond qu'en apparence. Celui qui veut entendre la musique de Berlioz est obligé de se déranger tout exprès pour cela, et d'aller à lui, sans quoi il n'en trouverait nulle part la moindre trace, pas même aux endroits où l'on rencontre côte à côte Mozart et Musard. On entend les compositions de Berlioz uniquement dans un ou deux concerts qu'il organise lui-même chaque année ; ces concerts restent son domaine exclusif : c'est là qu'il fait exécuter ses œuvres par un orchestre qu'il a formé à son usage tout particulier, devant un public dont il a fait la conquête pendant une campagne de dix ans. Quant à entendre ailleurs du Berlioz, il faut y renoncer, à moins que ce ne soit dans la rue ou à l'église, où le gouvernement l'appelle de temps en temps à une action politico-musicale. Cet isolement de Berlioz ne s'étend pas seulement à sa situation extérieure ; c'est avant tout cet isolement qui est le principe de son évolution intellectuelle : si Français qu'il soit, si réelles que soient les sympathies qui unissent son essence, sa tendance à celle de ses concitoyens..., il n'en reste pas moins seul. Il ne voit personne devant lui sur qui s'étayer, à ses côtés personne sur qui s'appuyer. Du fond de notre Allemagne, l'esprit de Beethoven a soufflé sur lui, et certainement il fut des heures où Berlioz désirait être un Allemand ; c'est en de telles heures que son génie le poussait à écrire à l'imitation du grand maître, à exprimer cela même qu'il sentait exprimé dans ses œuvres. Mais, dès qu'il saisissait la plume, le bouillonnement naturel de son sang de Français reprenait le dessus, le bouillonnement de ce sang qui frémissait dans les veines d'Auber, lorsqu'il écrivit le volcanique dernier acte de sa *Muette*... (...) Il fut Berlioz, et écrivit sa *Symphonie fantastique*, œuvre dont Beethoven eût souri, tout comme en sourit Auber, mais qui était capable de plonger Paganini dans la plus fiévreuse extase, et de gagner à son auteur un parti qui ne veut plus entendre d'autre musique au monde que la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Celui qui entend cette symphonie ici, à Paris, doit vraiment croire qu'il entend une chose étrange, inouïe. Une riche, une monstrueuse imagination, une fantaisie d'une énergie épique, vomissent, comme d'un cratère, un torrent bourbeux de passions ; ce qu'on distingue, ce sont des nuages de fumée de proportions colossales, traversés seulement par des éclairs, zébrés par des bandes de feu, et façonnés en fantômes changeants. Tout est excessif, audacieux, mais extrêmement désagréable. Là, il ne faut chercher nulle part la beauté de la forme, nulle part le courant majestueusement paisible, à la sûre ondulation duquel on aimerait à confier son espoir (...)

II (...) Quels tiraillements ne doivent-ils pas se produire dans une âme d'artiste comme celle de Berlioz !... D'un côté, il est poussé, par une force vive d'intuition, à puiser à la source la plus profonde, la plus mystérieuse du monde idéal ; d'un autre côté, par les exigences et le caractère particulier de compatriotes dont il fait partie et partage les penchants (et même par sa propre impulsion native), il se sent engagé à n'exprimer sa pensée que dans les éléments les plus superficiels de sa création !... Il sent qu'il a quelque chose d'extraordinaire, quelque chose d'infini à rendre ; il sent que la langue d'Auber est bien trop insuffisante pour cela ; il sent qu'il doit néanmoins imaginer quelque chose d'équivalent, pour gagner, *a priori* et tout de suite, les bonnes grâces de son public : et c'est ainsi qu'il en arrive à employer cette langue musicale *frappante* à la moderne, aux entortillages profanes, qui lui sert à ébaubir et à recruter les badauds, tout en rebutant ceux qui eussent été aisément en état de comprendre ses intentions intimes, mais qui dédaignent de les pénétrer sous cette enveloppe.

III - Une autre chose fâcheuse, c'est que Berlioz a l'air de se complaire en son isolement, et semble s'efforcer opiniâtement de s'y maintenir. Il n'a pas d'ami qu'il juge digne de lui donner un conseil, auquel il permette de lui signaler dans ses œuvres tel ou tel défaut de forme. A ce point de vue, l'audition de sa symphonie, *Roméo et Juliette*, m'a fait éprouver les plus vifs regrets. Dans cette composition, à côté des trouvailles les plus géniales, il s'amoncelle une telle quantité de fautes contre le goût et la bonne économie artistique, que je ne pus me défendre de faire ce souhait : c'est que Berlioz, avant l'exécution de cette œuvre, l'eût soumise à un homme tel que Cherubini ; certainement celui-ci, sans nuire le moins du monde à l'originalité de la composition, aurait su la débarrasser d'un bon nombre d'imperfections qui la déparent. Mais la susceptibilité de Berlioz est si excessive, que même son plus intime ami n'oserait lui faire une telle proposition ; d'autre part, il *frappe* ainsi ses auditeurs, au point qu'ils voient en lui un phénomène artistique pour lequel nul point de comparaison n'existe, auquel on ne peut appliquer aucune mesure : et voilà comment Berlioz restera toujours incomplet ; voilà pourquoi, peut-être, il ne brillera réellement que comme une exception passagère, étrange. Et c'est grand dommage !... Si Berlioz savait s'emparer de la quantité d'excellents éléments qui a surgi de la dernière et brillante période de la musique française moderne, si Berlioz pouvait renoncer à cet isolement auquel il est parvenu, et dont il se prévaut avec un si vain orgueil, pour se rattacher à quelque grande figure de la musique présente ou passée, pour y prendre son point d'appui, alors, forcément, il aurait l'assurance nécessaire pour exercer sur l'avenir de la musique en France une influence puissante, au point de rendre sa mémoire inoubliable. Berlioz, en effet, ne possède pas seulement la force créatrice et l'originalité de l'invention : une vertu brille en lui, aussi peu commune, d'ordinaire, chez les compositeurs de son pays que chez nous autres Allemands, le vice de coquetterie. Cette vertu consiste à ne pas écrire pour l'argent ; et pour qui connaît Paris, pour qui connaît le train de vie et les pratiques des compositeurs de Paris, il est tout naturel de rendre hommage, dans cette ville même, à une telle vertu. (...) Et pourtant il est un talent qu'on ne saurait contester à Berlioz : c'est précisément son entente à fournir des compositions parfaitement populaires, je dis « populaires » au sens le plus idéal du mot. (...)

- **Extrait 4**

Richard Wagner, *Mein Leben* I pages 229-31 (sur le premier séjour de Wagner à Paris en 1839-1842) : « Avec une suite à cette nouvelle sous le titre « Un musicien étranger à Paris » je me vengeai de toutes les humiliations que j'avais dû souffrir. Elle plut beaucoup moins à Schlesinger [éditeur, Rue de Richelieu], mais attira des marques touchantes d'approbation de

la part de son pauvre commis, et de H. Heine cet éloge: « Hoffmann n'aurait pu écrire rien de pareil ». Même Berlioz en fut touché, et il fit mention de ma nouvelle dans un de ses feuillets du *Journal des Débats*. Un autre de mes articles sur l'esthétique musicale, *De l'ouverture*, m'attira son approbation, tout au moins verbale, surtout parce qu'en expliquant mes principes pour ce genre de composition j'avais donné en exemple l'ouverture à *Iphigénie en Aulide* de Gluck. Ces marques d'approbation m'encouragèrent à essayer de me rapprocher de Berlioz. J'avais déjà été présenté à lui depuis quelque temps au bureau de Schlesinger, où depuis lors je le rencontrais assez souvent. Je lui avais offert un exemplaire de mes *Deux grenadiers*, mais je n'avais pu tirer de lui d'autre réaction qu'il ne jouait qu'un peu de guitare mais ne savait pas jouer du piano. Mais d'un autre côté ses grandes compositions instrumentales, que j'avais entendues plusieurs fois sous sa direction l'hiver précédent, avaient fait sur moi une impression peu commune. Cet hiver-là (1839-1840) il donna pour la première fois trois exécutions de sa symphonie *Roméo et Juliette* dont j'assistai à une. Ce fut pour moi un monde nouveau, et encore sous le choc que j'avais reçu je voulus me faire une opinion tout à fait objective de l'œuvre. La puissance et la virtuosité de l'orchestre étaient pour moi quelque chose d'inouï et tout d'abord je fus complètement stupéfait. La hardiesse fantastique, la précision aigüe, l'audace des combinaisons que l'on pouvait presque toucher du doigt, tout cela fit sur moi une telle impression que mes propres conceptions du sentiment musical et poétique furent brutalement refoulées au fond de mon être. J'étais tout oreilles pour des choses dont je n'avais jusqu'alors eu absolument aucune idée, et je devais me les expliquer. Par contre de nombreux passages de *Roméo et Juliette* m'avaient paru maintes et maintes fois vides et sans objet, et l'ouvrage souffrait gravement, il faut le dire, de ses longueurs et de son plan d'ensemble. J'en étais d'autant plus peiné que d'un autre côté tous les grands moments de la partition m'écrasaient au point que j'en perdais la possibilité d'émettre un jugement critique. Après cette nouvelle symphonie Berlioz fit entendre de nouveau sa *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*. J'avais été particulièrement saisi et fasciné par les tableaux qui constituent la trame de la *Symphonie fantastique* et presque complètement séduit par *Harold*. Mais ce fut la dernière composition de ce maître merveilleux, sa *Symphonie funèbre* pour les victimes de la Révolution de Juillet, qu'il fit exécuter à l'été de 1840 pour la cérémonie du transfert des restes des victimes sous la colonne de la Bastille – œuvre d'une puissante imagination pour grande harmonie militaire – qui me convainquit pleinement de la grandeur et de la force de cette nature d'artiste, incomparable et unique en son genre. Et cependant malgré cette impression d'ensemble je ne pouvais m'empêcher d'éprouver un profond sentiment de malaise. J'étais comme effrayé par quelque chose d'étranger que je ne pourrais jamais comprendre entièrement. Chaque fois que j'entendais une des œuvres principales de Berlioz j'étais surpris d'être à la fois séduit et rebuté, et parfois même franchement ennuyé. Le problème de Berlioz me troubla pendant des années et ce n'est que plus tard que je parvins à me l'expliquer clairement et à en trouver la solution. Ce qui est certain c'est qu'à cette époque je me sentais petit comme un écolier à côté de Berlioz; et je fus donc réellement embarrassé quand Schlesinger, voulant tirer profit pour moi du succès de ma nouvelle, m'invita à faire exécuter quelque œuvre pour orchestre dans un grand concert qui serait organisé par la *Gazette musicale*. [...] (*Wagner décide de jouer son ouverture de Colomb, mais les répétitions vont assez mal*) [...] Berlioz, qui assistait à cette répétition, resta tout le temps silencieux, s'abstenant de m'encourager ou de me décourager, et se contenta de sourire en soupirant que 'c'était difficile à Paris'.

- **Extrait 5**

Berlioz - Feuilleton du Journal des Débats, 9 février 1860 [p. 1-2] « THÉÂTRE-ITALIEN. Concerts de Richard Wagner. LA MUSIQUE DE L'AVENIR.

Après des peines excessives, des dépenses énormes, des répétitions nombreuses, mais fort insuffisantes encore, Richard Wagner est parvenu à faire entendre au Théâtre-Italien quelques unes de ses compositions. Les fragments empruntés à des ouvrages dramatiques perdent plus ou moins à être ainsi exécutés hors du cadre qui leur fut destiné ; les ouvertures et introductions instrumentales y gagnent, au contraire, parce qu'elles sont rendues avec plus de pompe et d'éclat qu'elles ne le seraient par un orchestre d'opéra ordinaire, bien moins nombreux et moins avantageusement disposé qu'un orchestre de concert.

Le résultat de l'expérience tentée sur le public parisien par le compositeur allemand était facile à prévoir. Un certain nombre d'auditeurs sans préventions ni préjugés a bien vite reconnu les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système ; un plus grand nombre n'a rien semblé reconnaître en Wagner qu'une volonté violente, et dans sa musique qu'un bruit fastidieux et irritant. Le foyer du Théâtre-Italien était curieux à observer le soir du premier concert. C'étaient des fureurs, des cris, des discussions qui semblaient toujours sur le point de dégénérer en voies de fait. En pareil cas, l'artiste qui a provoqué l'émotion du public voudrait la voir aller plus loin encore, et ne serait pas fâché d'assister à une lutte corps à corps entre ses partisans et ses détracteurs, à la condition pourtant que ses partisans eussent le dessus. Victoire improbable cette fois, Dieu étant toujours du côté des gros bataillons. Ce qui se débite alors de non-sens, d'absurdités et même de mensonges est vraiment prodigieux, et prouve avec évidence que, chez nous au moins, lorsqu'il s'agit d'apprécier une musique différente de celle qui court les rues, la passion, le parti pris prennent seuls la parole, et empêchent le bon sens et le goût de parler.

Les préventions favorables ou hostiles dictent même la plupart des jugements sur les œuvres des maîtres reconnus et consacrés. Tel, acclamé comme un grand mélodiste, écrira un jour une œuvre entièrement dépourvue de mélodie et n'en sera pas moins admiré pour cette même œuvre par des gens qui l'eussent sifflée si elle eût porté un autre nom. La grande, la sublime, l'entraînante ouverture d'*Eléonore*, de Beethoven, passe auprès de beaucoup de critiques pour une composition dépourvue de mélodie, bien qu'elle en soit pleine, bien que tout chante, que tout pleure mélodieusement dans l'allegro comme dans l'andante ; et ces mêmes juges qui la dénigrent applaudissent et crient *bis* fort souvent après l'ouverture de *Don Juan* de Mozart, où il n'y a pas trace de ce qu'ils appellent mélodie ; mais c'est de Mozart, le grand mélodiste !...

Ils adorent à juste titre, dans ce même opéra de *Don Juan*, la sublime expression des sentiments, des passions et des caractères ; et quand vient l'allegro du dernier air de dona Anna, pas un de ces aristarques si sensibles en apparence à la musique expressive, si chatouilleux sur les convenances dramatiques, n'est choqué des abominables vocalises que Mozart, poussé par quelque démon dont le nom est demeuré un mystère, a eu le malheur de laisser tomber de sa plume. La pauvre fille outragée s'écrie : *Peut-être un jour le ciel encore sentira quelque pitié pour moi*. Et c'est là-dessus que le compositeur a placé une série de notes aiguës vocalisées, piquées, caquetantes, sautillantes, qui n'ont pas même le mérite de faire applaudir la cantatrice. S'il y avait jamais eu quelque part en Europe un public vraiment

intelligent et sensible, ce crime (car c'en est un) ne fût pas demeuré impuni, et le coupable allegro ne serait pas resté dans la partition de Mozart. Je pourrais citer une multitude d'exemples semblables pour prouver qu'à de très rares exceptions près, on juge la musique par prévention seulement et sous l'empire des plus déplorable préjugés. Ce sera mon excuse pour la liberté que je vais prendre de parler de Richard Wagner d'après mon sentiment personnel et sans tenir aucun compte des diverses opinions émises à son sujet.

Il a osé composer le programme de sa première soirée exclusivement de morceaux d'ensemble, chœurs ou symphonies. C'était déjà un défi jeté aux habitudes de notre public, qui, sous prétexte d'aimer la variété, se montre toujours prêt à manifester le plus bruyant enthousiasme pour une chansonnette bien dite, pour une fade cavatine bien vocalisée, pour un solo de violon bien dansé sur la quatrième corde, ou pour des variations bien sifflotées sur quelque instrument à vent, après avoir fait un accueil honnête, mais froid à quelque grande œuvre de génie. Ce public-là pense que le roi et le berger sont égaux pendant leur vie. Rien de tel que de faire hardiment les choses faisables. Wagner vient de le prouver ; son programme, dépourvu des sucreries qui allèchent les enfants de tout âge dans les festins musicaux, n'en a pas moins été écouté avec une attention constante et un très vif intérêt.

Il commençait par l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*, opéra en deux actes, que je vis représenter à Dresde sous la direction de l'auteur en 1841, et dans lequel M^{me} Schröder-Devrient remplissait le principal rôle. Ce morceau me fit alors l'impression qu'il m'a faite récemment. Il débute par un foudroyant éclat d'orchestre où l'on croit reconnaître tout d'abord les hurlements de la tempête, les cris des matelots, les sifflements des cordages et les bruits orageux de la mer en furie. Ce début est magnifique ; il s'empare impérieusement de l'auditeur et l'entraîne ; mais, le même procédé de composition étant ensuite constamment employé, le tremolo succédant au tremolo, les gammes chromatiques n'aboutissant qu'à d'autres gammes chromatiques, sans qu'un seul rayon de soleil vienne se faire jour au travers de ces sombres nuées gorgées de fluide électrique et versant sans fin ni trêve leurs torrents, sans que le moindre dessin mélodieux vienne colorer ces noires harmonies, l'attention de l'auditeur se lasse, se décourage et finit par succomber. Déjà se manifeste dans cette ouverture, dont le développement me paraît en outre excessif, la tendance de Wagner et de son école à ne pas tenir compte de *la sensation*, à ne voir que l'idée poétique ou dramatique qu'il s'agit d'exprimer, sans s'inquiéter si l'expression de cette idée oblige ou non le compositeur à sortir des conditions musicales.

L'ouverture du *Vaisseau Fantôme* est vigoureusement instrumentée, et l'auteur a su tirer au début un parti extraordinaire de l'accord de quinte nue. Cette sonorité ainsi présentée prend un aspect étrange et sauvage qui fait frissonner. La grande scène du *Tannhauser* (marche et chœur) est d'un éclat et d'une pompe superbes qu'augmente encore la sonorité spéciale du ton de *si* naturel majeur. Le rythme, qui ne se trouve jamais tourmenté ni gêné dans son action par la juxtaposition d'autres rythmes de nature contraire, y prend des allures chevaleresques, fières, robustes. On est bien sûr, sans voir la représentation de cette scène, qu'une telle musique accompagne les mouvements d'hommes vaillants et forts et couverts de brillantes armures. Ce morceau contient une mélodie clairement dessinée, élégante, mais peu originale, qui rappelle par sa forme, sinon par son accent, un thème célèbre du *Freyschütz*. (...)

L'ouverture du *Tannhauser* est en Allemagne le plus populaire des morceaux d'orchestre de Wagner. La force et la grandeur y dominent encore ; mais il résulte, pour moi du moins, du

parti pris de l'auteur dans cette composition, une fatigue extrême. Elle débute par un andante maestoso, sorte de choral d'un beau caractère, qui plus tard, vers la fin de l'allegro, reparaît accompagné dans le haut par un trait obstiné de violons. Le thème de cet allegro, composé de deux mesures seulement, est en soi peu intéressant. Les développements auxquels il sert ensuite de prétexte sont, comme dans l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*, hérissés de successions chromatiques, de modulations et d'harmonies d'une extrême dureté. Quand enfin le choral reparaît, ce thème étant lent et d'une dimension considérable, le trait de violons qui doit l'accompagner jusqu'au bout se répète nécessairement avec une persistance terrible pour l'auditeur. Il a déjà été entendu vingt-quatre fois dans l'andante ; on l'entend dans la péroraison de l'allegro cent dix-huit fois. Ce dessin obstiné, ou plutôt acharné, figure donc en somme cent quarante-deux fois dans l'ouverture. N'est-ce pas trop ? Il reparaît encore souvent dans le cours de l'opéra ; ce qui me ferait supposer que l'auteur lui attribue un sens expressif relatif à l'action et que je ne devine pas.

Les fragments de *Lohengrin* brillent par des qualités plus saillantes que les œuvres précédentes. Il y a là, ce me semble, plus de nouveauté que dans le *Tannhauser* ; l'introduction, qui tient lieu d'ouverture à cet opéra, est une invention de Wagner de l'effet le plus saisissant. On pourrait en donner une idée en parlant aux yeux par cette figure < >. C'est en réalité un immense crescendo lent, qui, après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti et finit dans un murmure harmonieux presque imperceptible. Je ne sais quels rapports existent en[tre] cette forme d'ouverture et l'idée dramatique de l'opéra ; mais, sans me préoccuper de cette question et en considérant le morceau comme une pièce symphonique seulement, je le trouve admirable de tout point. Il n'y a pas de phrase proprement dite, il est vrai, mais les enchaînements harmoniques en sont mélodieux, charmants, et l'intérêt ne languit pas un instant malgré la lenteur du crescendo et celle de la décroissance. Ajoutons que c'est une merveille d'instrumentation dans les teintes douces comme dans le coloris éclatant, et qu'on y remarque, vers la fin, une basse montant toujours diatoniquement pendant que les autres parties descendent, dont l'idée est fort ingénieuse. Ce beau morceau d'ailleurs ne contient aucune espèce de duretés. C'est suave, harmonieux autant que grand, fort et retentissant. Pour moi, c'est un chef-d'œuvre.

La grande marche en *sol*, qui ouvre le second acte, a produit à Paris comme en Allemagne une véritable commotion, malgré le vague de la pensée au commencement et l'indécision froide du passage épisodique du milieu. Ces mesures incolores où l'auteur semble tâtonner, chercher son chemin, ne sont qu'une sorte de préparation pour arriver à une idée formidable, irrésistible, où l'on doit voir le vrai thème de la marche. Une phrase de quatre mesures, répétée deux fois en montant d'une tierce, constitue la véhémence période à laquelle on ne trouverait peut-être rien en musique qui pût lui être comparé pour l'emportement grandiose, la force et l'éclat, et, qui, lancée par les instruments de cuivre à l'unisson, fait des accents forts (*ut, mi, sol*) qui commencent les trois phrases autant de coups de canon qui ébranlent la poitrine de l'auditeur.

Je crois que l'effet serait plus extraordinaire encore si l'auteur eût évité les conflits de sons comme ceux qu'on a à subir dans la seconde phrase, où le quatrième renversement de l'accord de neuvième majeure et le retard de la quinte par la sixte produisent des dissonances doubles que beaucoup de gens (et je suis du nombre) ne peuvent ici supporter. Cette marche amène

le chœur à deux temps (*Freulich geführt ziehet dahin*), qu'on est consterné de trouver là, tant le style en est petit, je dirai même enfantin. (...)

Je n'ai pas encore parlé de l'introduction instrumentale du dernier opéra de Wagner, *Tristan et Iseult*. Il est singulier que l'auteur l'ait fait exécuter au même concert que l'introduction de *Lohengrin*, car il a suivi le même plan dans l'une et dans l'autre. Il s'agit de nouveau d'un morceau lent, commencé pianissimo, s'élevant peu à peu jusqu'au fortissimo, et retombant à la nuance de son point de départ, sans autre thème qu'une sorte de gémissement chromatique, mais rempli d'accords dissonants dont de longues appoggiatures remplaçant la note réelle de l'harmonie augmentent encore la cruauté. J'ai lu et relu cette page étrange ; je l'ai écoutée avec l'attention la plus profonde et un vif désir d'en découvrir le sens ; eh bien, il faut l'avouer, je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire.

Ce compte rendu sincère met assez en évidence les grandes qualités musicales de Wagner. On doit en conclure, ce me semble, qu'il possède cette rare intensité de sentiment, cette ardeur intérieure, cette puissance de volonté, cette foi qui subjuguent, émeuvent et entraînent ; mais que ces qualités auraient bien plus d'éclat si elles étaient unies à plus d'invention, à moins de recherche et à une plus juste appréciation de certains éléments constitutifs de l'art. Voilà pour la pratique.

Maintenant, examinons les théories qu'on dit être celles de son école ; école généralement désignée aujourd'hui sous le nom d'école de la musique de l'avenir, parce qu'on la suppose en opposition directe avec le goût musical du temps présent, et certaine au contraire de se trouver en parfaite concordance avec celui d'une époque future. On m'a longtemps attribué à ce sujet, en Allemagne et ailleurs, des opinions qui ne sont pas les miennes ; par suite, on m'a souvent adressé des louanges où je pouvais voir de véritables injures ; j'ai constamment gardé le silence. Aujourd'hui, mis en demeure de m'expliquer catégoriquement, puis-je me taire encore, ou dois-je faire une profession de foi mensongère ? Personne, je l'espère, ne sera de cet avis. Parlons donc et parlons avec une entière franchise. Si l'école de l'avenir dit ceci :

« La musique, aujourd'hui dans la force de sa jeunesse, est émancipée, libre, elle fait ce qu'elle veut.

« Beaucoup de vieilles règles n'ont plus cours ; elles furent faites par des observateurs inattentifs ou par des esprits routiniers, pour d'autres esprits routiniers.

« De nouveaux besoins de l'esprit, du cœur et du sens de l'ouïe imposent de nouvelles tentatives, et même dans certains cas l'infraction des anciennes lois.

« Diverses formes sont par trop usées pour être encore admises.

« Tout est bon d'ailleurs ou tout est mauvais, suivant l'usage qu'on en fait et la raison qui en amène l'usage.

« Dans son union avec le drame, ou seulement avec la parole chantée, la musique doit toujours être en rapport direct avec le sentiment exprimé par la parole, avec le caractère du personnage qui chante, souvent même avec l'accent et les inflexions vocales que l'on sent devoir être les plus naturels du langage parlé.

« Les opéras ne doivent pas être écrits pour des chanteurs ; les chanteurs au contraire doivent être formés pour les opéras.

« Les œuvres écrites uniquement pour faire briller les talents de certains virtuoses ne peuvent être que des compositions d'un ordre secondaire et d'assez peu de valeur.

« Les exécutants ne sont que des instruments plus ou moins intelligents destinés à mettre en lumière la forme et le sens intime des œuvres. Leur despotisme est fini.

« Le maître reste le maître ; c'est à lui de commander.

« Le son et la sonorité sont au-dessous de l'idée.

« L'idée est au-dessous du sentiment et de la passion.

« Les vocalisations rapides, les ornements du chant, le trille vocal, une multitude de rythmes, sont inconciliables avec l'expression de tous les sentiments sérieux, nobles et profonds. (...)

Si tel est le code musical de l'école de l'avenir, nous sommes de cette école ; nous lui appartenons corps et âme, avec la conviction la plus profonde et les plus chaleureuses sympathies. Mais tout le monde en est ; chacun aujourd'hui professe plus ou moins ouvertement cette doctrine, en tout ou en partie. Y a-t-il un grand maître qui n'écrive *ce qu'il veut* ? Qui donc croit à l'infailibilité des règles scolastiques, sinon quelques bonshommes timides qu'épouvanterait l'ombre de leur nez, s'ils en avaient un ?... (...) Donc nous sommes tous, sous ce rapport, de l'école de l'avenir. Mais si elle vient nous dire :

« Il faut faire le contraire de ce qu'enseignent les règles.

« On est las de la mélodie ; on est las des dessins mélodiques ; on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se développe régulièrement ; on est rassasié des harmonies consonantes, des dissonances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et ménagées avec art.

« Il ne faut tenir compte que de l'idée, ne pas faire le moindre cas de la sensation.

« Il faut mépriser l'oreille, cette guenille, la brutaliser pour la dompter. La musique n'a pas pour objet de lui être agréable. Il faut qu'elle s'accoutume à tout, aux séries de septièmes diminuées ascendantes ou descendantes, semblables à une troupe de serpents qui se tordent et s'entre-déchirent en sifflant ; aux triples dissonances sans préparation ni résolution ; aux parties intermédiaires qu'on force de marcher ensemble sans qu'elles s'accordent ni par l'harmonie ni par le rythme, et qui s'écorchent mutuellement ; aux modulations atroces, qui introduisent une tonalité dans un coin de l'orchestre avant que dans l'autre la précédente soit sortie.

« Il ne faut accorder aucune estime à l'art du chant, ne songer ni à sa nature ni à ses exigences. (...)

Si telle est cette religion, très nouvelle en effet, je suis fort loin de la professer ; je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais. Je lève la main et je le jure : *Non credo*. Je le crois, au contraire, fermement : le beau n'est pas horrible, l'horrible n'est pas beau. La musique, sans doute, n'a pas pour objet exclusif d'être agréable à l'oreille, mais elle a mille fois moins encore pour objet de lui être désagréable, de la torturer, de l'assassiner. Je suis de chair comme tout le monde ; je veux qu'on tienne compte de mes sensations, qu'on traite avec ménagement mon oreille, cette guenille. Guenille, si l'on veut ; ma guenille m'est chère. Je répondrai donc imperturbablement dans l'occasion ce que je répondis un jour à une dame d'un grand cœur et d'un grand esprit, que l'idée de la liberté dans l'art, poussée jusqu'à l'absurde, a un peu séduite. Elle me disait, à propos d'un morceau où les moyens charivariques se trouvent employés, et sur lequel je m'abstenais d'émettre une opinion : « Vous devez pourtant aimer cela, vous ? — Oui, j'aime cela, comme on aime à boire du vitriol et à manger de l'arsenic. » (...) H. BERLIOZ.

- **Extrait 6**

Richard Wagner, *L'art et la révolution* (1849) : « Combien notre théâtre est incapable d'opérer dans un drame véritable l'union de toutes les branches de l'Art sous la forme la plus haute, la plus accomplie, apparaît déjà dans sa division en deux genres : le drame et l'opéra, par laquelle on enlève au drame l'expression idéalisante de la musique, et l'on refuse de prime abord à l'opéra l'essence et la haute portée du véritable drame. » (...) « Mais l'Art à proprement parler, l'Art véritable, n'a été ressuscité ni par la Renaissance, ni après elle ; car l'œuvre d'art accomplie, la grande, l'unique expression d'une communauté libre et belle, le drame, la tragédie, n'est pas encore ressuscitée — quelque grands que soient les poètes tragiques qui ont apparu de ci de là, — précisément parce qu'elle ne doit pas être ressuscitée, mais bien être créée de nouveau. »

- **Extrait 7**

Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir (Das Kunstwerk der Zukunft, 1849) :* « La grande œuvre d'art totale [*Gesamtkunstwerk*] qui devra englober tous les genres de l'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous [les genres], c'est-à-dire pour obtenir la représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie, il ne reconnaît pas cette grande œuvre d'art totale comme l'acte volontairement possible d'un seul, mais comme l'œuvre collective nécessairement supposable des hommes de l'avenir » ;

« L'œuvre d'art commune suprême est le drame : étant donné sa perfection possible, elle ne peut exister que si tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection. On ne peut se figurer le véritable drame autrement qu'issu du désir commun de tous les arts de s'adresser de la manière la plus directe au public commun et pour une complète intelligence, que par une communication collective avec les autres arts ; car l'intention de chaque genre d'art isolé n'est réalisé qu'avec le concours intelligible de tous les genres d'art » ; « L'orchestre est, pour ainsi dire, le domaine du sentiment infini, universel, sur lequel peut grandir le sentiment individuel de chaque acteur dans sa plus grande perfection [...] ».



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 3

SESSION 2 – JUIN 2019

ECRITURE

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

Réaliser pour clarinette et piano

Clarinete

Andante moderato ♩ = 76

mp

p *cresc.*

mf

p *rit.*



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE ...3.... – semestre ...6....

SESSION 2 – JUIN 2019

Histoire de la Musique 1945 à nos jours

Responsable du sujet : Max NOUBEL

Durée de l'épreuve : 3 heures

Indications : Le sujet comporte... 2 pages

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

Peut-on parler de « révolutions musicales » avec les compositeurs et les grands courants modernistes européens et américains de la période 1945 à nos jours ?



UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

U.F.R. SCIENCES HUMAINES
Département de Musicologie

LICENCE 3 – semestre 6

SESSION 2 – JUIN 2019

Musique et Cerveau

Responsable du sujet : E. BIGAND

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

Q1 / La musique sérielle est-elle trop complexe pour notre cerveau ? Comment peut-on apporter une réponse scientifique à cette question ?

Q2/ En quoi consiste le phénomène de résignation apprise ? Quelle implication pour le pédagogue ?

Q3/ En quoi le cas du musicien Clive Wearing est-il surprenant ?

Q4/ Citez quelques exemples de programme de socialisation par la musique.