

Sorbonne Université – Faculté des Lettres

UFR de Musique et Musicologie



ANNALES
« MUSIQUE ET MUSICOLOGIE »

Licence 1

Année 2024

UE 1 « Musique en contexte »

Histoire de la musique (1h30 CM semestre 1 et 4h CM semestre 2)

Semestre 1 : Introduction générale à l'histoire de la musique et Panorama

Semestre 2 : Moyen Âge et Renaissance

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2	
- Musicologie - Enseignement à distance - Pôle supérieur - Sciences et musicologie - Musicologie et italien	Écrit (3h)	Écrit* (3h)	S1 Oral	S2 Oral

* Tirage au sort alphabétique entre les deux sujets possibles pour le semestre 2. Attention : si l'étudiant ne respecte pas le tirage au sort indiqué, la note de l'examen écrit est divisée par deux.

Examen semestre 1 :

Partie I – Questions sur liste d'écoutes (10 points)

Écoute 1 (2 points)

1. Identification de l'extrait

- Compositeur :

- Titre précis :

2. Des trois « formes fixes », laquelle le compositeur adopte-t-il dans cet extrait ?

3. De quand date cette pièce (datation la plus précise possible) ?

Écoute 2 (2 points)

1. Identification de l'extrait

- Compositeur :

- Titre précis :

À quel genre appartient l'œuvre de laquelle cette pièce est extraite ?

De quand date cette pièce (datation la plus précise possible) ?

Écoute 3 (2 points)

1. Identification de l'extrait

- Compositeur :

- Titre précis :

2. Quel est l'effectif de cette pièce ?

3. Où et quand a-t-elle été créée ?

Écoute 4 (2 points)

1. Identification de l'extrait

- Compositeur :
- Titre précis :

2. Où a été créée cette œuvre ?

3. À quelle partie de la forme correspond l'extrait entendu ? Quel en est sa structure ?

Écoute 5 (2 points)

1. Identification de l'extrait

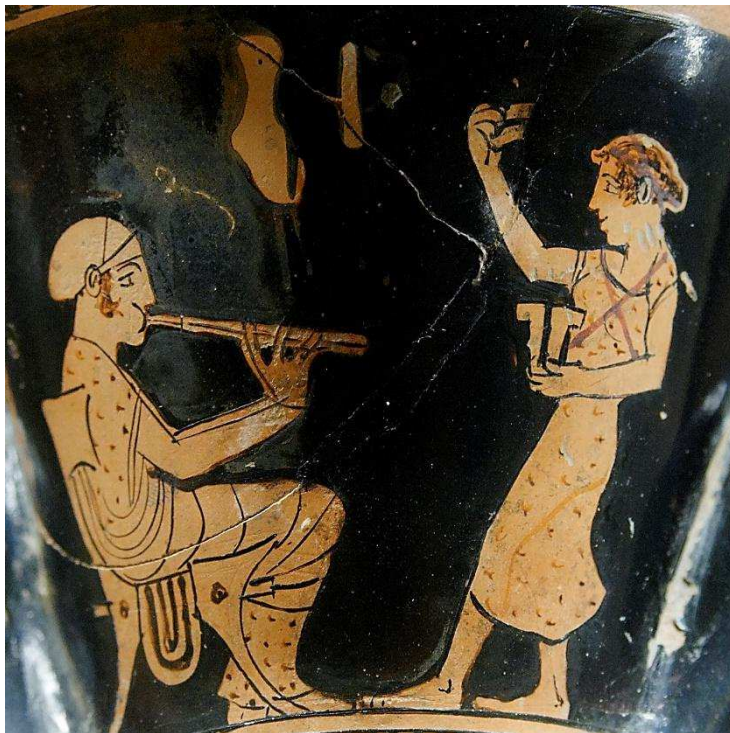
- Compositeur :
- Titre précis :

2. Quand l'œuvre a-t-elle été créée ?

3. Quelle est la principale particularité de l'œuvre ?

Partie II. Questions de cours et de réflexion (40 points)

1. Sur la ligne du temps (voir le document 1 en annexe), positionnez le plus précisément possible les données suivantes :
 - les premières traces d'écriture polyphonique ;
 - la *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut ;
 - l'apparition des troubadours ;
 - l'apparition de la portée à 4 lignes ;
 - l'*Ars subtilior* ;
 - la période durant laquelle l'École de Notre-Dame a joué un rôle déterminant. (3 points)
2. Donnez une définition de l'Ars Nova (quelle période ?, quelles caractéristiques ?, quelles figures importantes ?). (3 points)
3. Retracer les principales phases d'évolution du répertoire de la messe polyphonique du XIV^e siècle jusqu'à la fin de la Renaissance. (4 points)
4. Donnez une définition de l'organum parallèle (quelle période ?, quelles caractéristiques ?). (2 points)
5. Identifiez et expliquez les caractéristiques générales de la musique baroque. (2,5 points)
6. Donnez une définition de l'opéra (période d'apparition, principales caractéristiques) et ses principales phases d'évolution jusqu'au XVIII^e siècle. (3 points)
7. Vous menez une recherche sur l'activité musicale à la Chapelle royale de Versailles au XVII^e siècle. Parmi les sources à disposition de l'historien de la musique, lesquelles allez-vous mobiliser pour mener à bien votre recherche ? Justifiez vos choix. (2,5 points)
8. Qu'est-ce que la musique à programme ? (1 point)
9. À quelle période de l'histoire de la musique se situe le *Sturm und Drang* ? (0,5 point)
10. Au cours de quel siècle le genre de la symphonie voit-il le jour ? (0,5 point)
11. Quels sont les deux instruments de musique représentés sur la figure ci-dessous ? (1 point)



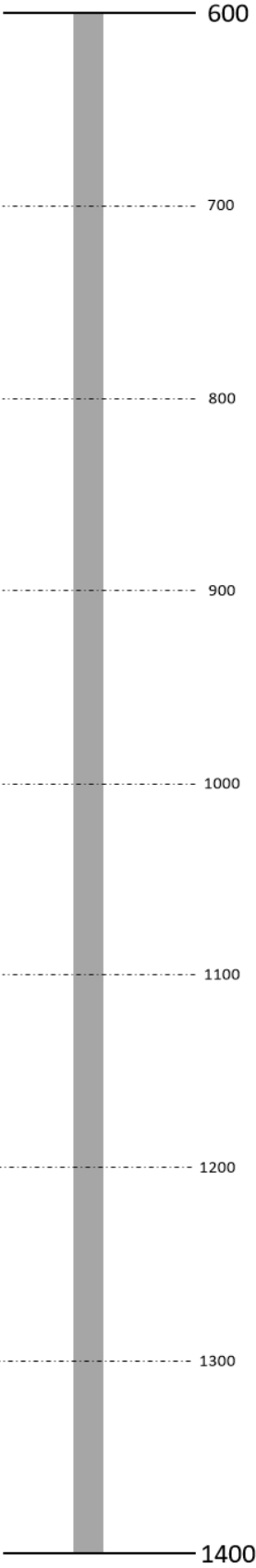
12. Que sont les concours de la *Periodos* (nature de l'événement, lieu(x) du déroulement de l'événement) ?
Quelle place y tient la musique ? (2 points)
13. Vous êtes appelé(e) à présenter une émission de radio sur la virtuosité en musique au cours des siècles. Le producteur vous demande de lui envoyer à l'avance une liste de six extraits à diffuser, en justifiant vos choix et en les répartissant à peu près équitablement dans la chronologie. Vous établirez cette liste en puisant dans vos connaissances personnelles aussi bien que dans la liste d'écoutes d'histoire de la musique ou parmi les pièces vues dans les cadres de vos différents cours. Pour chaque extrait, clairement numéroté, vous indiquerez :
- Le titre le plus précis possible de l'œuvre ;
 - Le genre auquel il appartient ;
 - La période historique à laquelle il se rattache ;
 - Le lien de l'extrait à la question de la virtuosité (justification de votre choix).
- (4,5 points)
14. De quand datent les débuts de la musicologie en tant que discipline autonome ? Qui en est le fondateur et sur quels principes a-t-il appuyé ses réflexions ? (1,5 points)

Dans le chapitre 4 de son ouvrage *Profession historien*, paru en 2008, Pierre Bonnechère résume ainsi le travail qui attend l'historien une fois ses recherches terminées :

« Au terme de l'enquête, l'historien a passé au crible toutes les sources possibles ; il a lu, relu, décrypté, décortiqué tous les témoignages qu'il a confrontés les uns aux autres, pour en faire ressortir une masse de faits, part infime mais représentative du passé, dont certains sont sûrs, d'autres probables ou possibles seulement. Le temps est venu de la synthèse, exercice nécessaire entre tous : à partir de faits simplement juxtaposés, il faut forger un ensemble dynamique où les événements s'agencent les uns par rapport aux autres avec un minimum de logique. Ici aussi, les embûches sont légion. »

Vous répondrez aux questions suivantes :

- En quoi consiste l'enquête d'un historien de la musique ? (1 point)
- Que sont les « faits » en musique ? (1 point)
- En quoi les faits désignés par l'auteur sont-ils à la fois « une part infime » et « représentative du passé » ? Pour qui, en quoi et de quoi (plus précisément que « du passé ») sont-ils représentatifs ? (1 point)
- En reliant le propos de l'auteur à celui de Paul Veyne, qui affirmait en 1971 que « le fait n'est rien sans son intrigue » (*Comment on écrit l'histoire*), expliciter le passage suivant du texte ci-dessus : « à partir de faits simplement juxtaposés, il faut forger un ensemble dynamique où les événements s'agencent les uns par rapport aux autres avec un minimum de logique ». Relier votre réponse à l'histoire de la musique. (2 points)
- Quelles sont les « embûches » auxquelles un historien doit faire face dans sa phase de restitution ? Vous illustrerez votre propos en vous référant au travail de l'historien de la musique. (1,5 point)
- En appliquant le propos à la musique et en vous appuyant sur les tables des matières de leurs ouvrages, reproduites en Annexe 2, présentez les principales différences qui opposent le *Style classique* de Charles Rosen (1971) au volume 4 coordonné par Jean-Jacques Nattiez, intitulé : « Histoires des musiques européennes », de l'Encyclopédie *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (2006, 1^{re} éd. Italienne : 2004). (2,5 points)



1. Introduction
 - Le langage musical à la fin du XVIII^e siècle
 - Théories de la forme
 - Les origines du style
2. Le style classique
 - La cohérence du langage musical
 - Structure et ornement
3. Haydn de 1770 à la mort de Mozart
 - Quatuor à cordes
 - Symphonie
4. Opera seria
5. Mozart
 - Concerto
 - Quintette à cordes
 - Opera buffa*
6. Haydn après la mort de Mozart
 - Le style populaire
 - Trio avec piano
 - Musique d'église
7. Beethoven
 - Beethoven
 - Beethoven, ses dernières années et les traditions venues de son enfance

Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2005, 5 tomes (1^{re} édition italienne : 2004).

Sommaire du tome 4, « Histoires des musiques européennes » :

Histoire ou histoires de la musique ? – *Jean-Jacques Nattiez*

- Première partie. Prémisses

Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne – *Mario Baroni*

Le temps, la musique et l'histoire – *Jean Molino*

Comme le temps passe : conjuguer la musique – *Leo Treitler*

- Seconde partie. Histoires

Topoi de la théorie musicale de l'Antiquité au XV^e s. – *Luisa Zanoncelli*

Les traditions du chant dans l'Europe occidentale – *Alejandro Planchart*

Musique et liturgie dans les traditions orthodoxes – *Alexander Lingas*

Liturgie dramatique et drame liturgique – *Suzan Rankin*

La formation musicale dans le contexte du *quadrivium* – *Gilles Rico*

Les traditions du chant courtois médiéval – *Ardis Butterfield*

L'expression musicale de la dévotion populaire – *Francesco Luisi*

L'organum – *Alejandro Planchart*

Les élites culturelles et la polyphonie aux XIV^e et XV^e s. – *Margaret Bent*

La messe polyphonique de Guillaume de Machaut à Palestrina – *M. Jennifer Bloxam*

De la cour à la ville : la chanson aux XV^e et XVI^e s. – *Kate Van Orden*

La naissance de la musique instrumentale du XI^e à la fin du XVI^e s. – *Lorenz Welker*

Madrigaux mélancoliques – *Massimo Privitera*

Rhétorique et sentiments à la Renaissance – *Patrick Macey*

Les réponses à la réforme et à la contre-réforme – *Owen Rees*

La musique anglaise de la réforme à la Restauration – *Jessie Ann Owens*

Typologie des genres dans l'opéra – *Emanuele Senici*

Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra – *Marco Beghelli*

La naissance de l'opéra en musique – *Paolo Fabbri*

Les débuts du théâtre public à Venise : du théâtre de cour au théâtre lyrique public – *Ellen Rosand*

Aria et récitatif, des débuts jusqu'au XIX^e s. – *Reinhard Strohm*

Danse et musique de la Renaissance à Tchaïkovski – *Carlo Piccardi*

Modèles stylistiques et stratégies compositionnelles de la musique instrumentale du XVII^e s. – *Franco Piperno*

Rhétorique allemande et *Affektenlehre* – *Gregory Butler*
 Maçonnerie, ésotérisme et lieux secrets de la musique du XVI^e au XIX^e s. – *Alberto Basso*
 La tradition pédagogique du contrepoint strict – *Loris Azzaroni*
 Genèse des institutions musicales modernes (XVII^e- XIX^e s.) – *Alberto Basso*
 Orchestres et styles orchestraux aux XVII^e et XVIII^e s. – *Cesare Fertonani*
 Le son et l'orchestre de Monteverdi à Ravel – *Alejandro Planchart*
 L'image du virtuose aux XVIII^e et XIX^e s. : de Tartini à Paganini et de Bach à Liszt – *James Deaville*
 Bach et Haendel : deux créateurs bien différents issus d'une même culture – *John Butt*
 La musique sacrée des traditions catholique et luthérienne aux XVII^e et XVIII^e s. – *Franz Koerndle*
 La musique du roi et des philosophes de Lully à Rameau – *Raphaëlle Legrand*
 L'implantation de la musique française en Nouvelle-France aux XVII^e et XVIII^e s. – *Elisabeth Gallat-Morin et Jean-Pierre Pinson*
 Les débats sur la musique au siècle des Lumières – *Jean-Michel Bardez*
 Théâtre et musique à Naples au XVIII^e s. – *Francesco Cotticelli*
 Les conventions de l'opéra au XVIII^e s. et les œuvres lyriques de Mozart – *François de Médicis*
 Forme sonate et opéra – *Enrico Fubini*
 La musique de chambre de Haydn à la fin du XIX^e s. – *William Drabkin*
 Rhétorique et narrativité musicales du milieu du XVIII^e s. au début du XIX^e s. – *Jean-Pierre Bartoli*
 La Révolution française et la musique – *M. Elizabeth C. Bartlet*
 Beethoven : la différence – *Scott Burnham*
 Rhétorique et narrativité musicales au XIX^e s. – *Jean-Pierre Bartoli*
 Théories musicales à l'époque romantique – *Nicolas Meeùs*
 La théorie musicale à l'époque du positivisme – *Antonio Serravezza*
 Foi et théâtralité dans la musique sacrée du XIX^e s. – *Maurizio Giani*
 Poésie et musique dans le lied avec piano du romantisme allemand – *Walther Dürr*
 Le piano au XIX^e s. – *Rossana Dalmonte*
 Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini – *Marco Beghelli*
 La présence du grand opéra chez Verdi et Wagner – *Carolyn Abbate et Roger Parker*
 L'univers wagnérien et les wagnérismes – *Jean-Jacques Nattiez*
 Verdi metteur en scène : une dramaturgie entre écriture et action – *Gerardo Guccini*
 La mise en scène d'opéra : lecture historique ou interprétation actuelle ? – *Pierluigi Petrobelli*
 Le drame musical français au XIX^e s. : structures sociales et contextes artistiques – *Mark Everist*
 L'opérette – *Moritz Csáky*
 Le mythe de Faust dans la musique du XIX^e s. – *Guy Marchand*
 Peut-on parler de « Groupe des cinq » ? – *Anna Maria Morazzoni et Alexandra Anatolievna Orlova*
 Les symphonies « fin de siècle » – *Peter Franklin*

*Pour une autre histoire de la musique. Les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e s. –
 Jean Molino*

Examen semestre 2 :

Consigne : Répondez à l'ensemble des questions correspondant à la période qui vous a été attribuée, en convoquant des connaissances et des exemples précis (10-15 lignes environ par question).

Questions portant sur la musique du Moyen Âge

1. Que sont le Propre et l'Ordinaire dans la messe médiévale ? Citez des titres de pièces.
2. Définissez le terme de « trope ». Montrez sa diversité et son importance dans la création musicale médiévale.
3. Qu'est-ce que la « pastourelle » dans le contexte de lyrique médiévale ? Citez des auteurs et des titres de pièces qui reflètent sa diversité.
4. Pourquoi Léonin et Pérotin sont-ils célèbres ?
5. Qu'est-ce qu'un motet au Moyen Âge ? Dans un manuscrit médiéval, en quoi sa mise en page se distingue-t-elle des autres compositions ? Citez des manuscrits. Au besoin faites des croquis.

Questions portant sur la musique de la Renaissance

1. Qu'est-ce qu'une messe unitaire sur *cantus firmus* ? Précisez les mouvements mis en musique et donnez deux exemples au moins de messes de ce type.
2. Expliquez le principe de l'imprimerie à caractères mobiles. Où et à quelle date ce procédé apparaît-il en Europe, pour les textes et pour la musique ?
3. Quelles sont les caractéristiques musicales de la « chanson parisienne » ? Citez plusieurs exemples et compositeurs représentatifs.
4. Donnez au moins trois arguments précis qui justifient l'appellation de « Renaissance » pour les XV^e et XVI^e siècles musicaux (du point de vue, par exemple, de l'évolution du langage musical, des modèles ou aspirations esthétiques, des genres musicaux ou de la place des musiciens).
5. Qu'appelle-t-on « imitation syntaxique » ou « style imitatif syntaxique » ? À quelle époque ce procédé apparaît-il ?

Musiques orales et enregistrées– Musiques populaires actuelles (2h CM), semestre 1

	Semestre 1 – Janvier	Session 2
- Musicologie - Enseignement à distance - Pôle supérieur - Sciences et musicologie - Musicologie et italien	ÉCRIT (2h)	S1 Oral

Examen semestre 1 :

Dissertation [10 points]

« “Rock and Roll Mops” annonce une déferlante qui concernera essentiellement les moins de vingt ans. Et cette vague est associée à un certain nombre de faits culturels ou techniques, un genre musical, le rock, une marque de tourne-disques, le Teppaz, un nouveau format de disque, le 45 tours, un lieu culte parisien, le Golf Drouot, une émission de radio, “Salut les Copains”, puis un journal du même nom. »

Vous commenterez, sur une page maximum, cette phrase de Louis-Jean Calvet à la lumière de l'évolution des musiques populaires françaises de l'après-guerre au milieu des années 1960.

QCM [4 points]

- On a coutume d'associer le déclenchement de la British Invasion au passage des Beatles dans une émission de télévision américaine présentée par : [0,5 point]
 - a) Martin Block ;
 - b) Alan Freed ;
 - c) Ed Sullivan.
- La technique du *tapping* a été popularisée par : [0,5 point]
 - a) Jimi Hendrix ;
 - b) Yngwie Malmsteen ;
 - c) Eddie van Halen.
- Lequel de ces festivals est associé à la fin de la contre-culture ? [0,5 point]
 - a) Altamont ;
 - b) Monterey Pop Festival ;
 - c) Woodstock.
- BMI est : [0,5 point]
 - a) un groupe vocal américain ;
 - b) une maison de disques américaine ;
 - c) une société d'auteurs américaine.
- Le terme de heavy metal a été popularisé par Lester Bangs en : [0,5 point]
 - a) 1966 ;
 - b) 1971 ;
 - c) 1973.
- Le nom de Georges Brassens est traditionnellement associé : [0,5 point]
 - a) à la chanson réaliste ;
 - b) à la chanson rive gauche ;
 - c) au comique troupier.
- Le terme « psychédélique » a été forgé par : [0,5 point]
 - a) Aldous Huxley ;
 - b) Timothy Leary ;
 - c) Humphry Osmond.

8. La chanson décrite par Frank Zappa comme l'« hymne national des adolescents » est : [0,5 point]

- a) « Sweet Little Sixteen » ;
- b) « That's All Right (Mama) » ;
- c) « (We're Gonna) Rock Around the Clock ».

Questions diverses [6 points]

1. Classez les genres suivants par ordre d'apparition (du plus ancien au plus récent) : [1 point]

- blackface minstrels ;
- ragtime ;
- vaudeville.

2. Classez les inventions suivantes par ordre chronologique (de la plus ancienne à la plus récente) : [1 point]

- disque vinyle ;
- gramophone ;
- phonographe.

3. Donnez les noms des trois chanteurs de rock 'n' roll décédés dans l'accident d'avion auquel on associe la fin de « l'âge d'or du rock 'n' roll ». [1,5 points]

4. Surnommé « le roi du ragtime », cet auteur-compositeur était également un pilier de la Tin Pan Alley. De qui s'agit-il ? [0,5 point]

5. Bien qu'il ne soit pas l'inventeur de ces techniques, ce DJ du Bronx a été le principal promoteur du *quick mixing* et du *scratching* auprès de ses pairs. De qui s'agit-il ? [0,5 point]

6. Quel est le titre du film dont on considère qu'il a lancé la mode du reggae au plan international ? [0,5 point]

7. Citez les noms de deux catégories commerciales attestant de la ségrégation du marché du disque américain dans les années 1920. [1 point]

Domaines musicologiques (2h CM), semestre 2

	Semestre 2 – Mai	Session 2
- Musicologie - Musicologie et italien*	Contrôle continu intégral	
- Dispense d'assiduité	Contrôle continu aménagé Prendre contact avec l'enseignant pour les modalités de l'évaluation finale (date et type)	
- Enseignement à distance (Histoire des musiques pop. anglo- américaines)	Écrit (3h)	Oral

* Au choix avec 2 Domaines musicologiques appliqués.

Examen semestre 2 :

QCM [4 points]

- Le nom de Gerry and the Pacemakers est associé au : [0,5 point]
 - folk-rock ;
 - Mersey beat ;
 - rock 'n' roll des groupes du nord.
- Quel est le titre de la première reprise de rhythm & blues enregistrée par Bill Haley ? [0,5 point]
 - « Rock the Joint » ;
 - « Rocket 88 » ;
 - « Shake, Rattle and Roll ».
- L'un de ces trois groupes a été produit par Phil Spector : lequel ? [0,5 point]
 - The Chantels ;
 - The Ronettes ;
 - The Shirelles.
- Lequel de ces trois styles n'a pas été identifié par Charlie Gillett comme l'un de ses « cinq styles de rock 'n' roll » ? [0,5 point]
 - Le Chicano Rock ;
 - le Memphis Rock ;
 - le New Orleans Dance Blues.
- Quel est le nom du disc-jockey considéré comme l'un des principaux responsables de l'engouement des jeunes Américains pour le rock 'n' roll au milieu des années 1950 ? [0,5 point]
 - Martin Block ;
 - Dick Clark ;
 - Alan Freed.
- Le *single* qui a procuré aux musiques noires leur premier numéro un *crossover* est : [0,5 point]
 - « The Great Pretender » ;
 - « Only You » ;
 - « When a Man Loves a Woman ».
- Le nom de Jan and Dean est associé : [0,5 point]
 - au rock garage ;
 - au skiffle ;
 - à la surf music.

8. Quel est le titre de la première reprise de rhythm & blues enregistrée par Bill Haley ? [0,5 point]

- a) « Rock the Joint » ;
- b) « Rocket 88 » ;
- c) « Shake, Rattle and Roll ».

Questions diverses [6 points]

9. Donnez les trois raisons qui conduisent traditionnellement à situer la fin de l'âge d'or du rock 'n' roll au tournant des années 1960. [1,5 points]

10. Quel *single* [titre, artiste] est associé au déclenchement de la British Invasion ? [1 point]

11. Ce musicien est considéré comme le père du gospel : de qui s'agit-il ? [0,5 point]

12. Quels sont les noms des deux studios associés à l'essor de la soul du sud au milieu des années 1960 ? [1 point]

13. Qu'est-ce qu'un tube « au sens *Billboard* du terme » ? [0,5 point]

14. Donnez les noms des trois *guitar heroes* qui se sont succédés au poste de guitariste soliste au sein des Yardbirds. [1,5 point]

Dissertation [10 points]

« Du point de vue du public, les girl groups étaient caractérisés par une forme d'anonymat : le nom de la chanteuse soliste était rarement connu tandis que le nombre de choristes pouvait être réduit ou augmenté à volonté. [...] Une compagnie comme Philles Records appliquait au rock 'n' roll des méthodes de création et de marketing caractéristiques de la Tin Pan Alley. Et, comme Phil Spector, de nombreux auteurs-compositeurs du Brill Building destinaient leur production à ces groupes vocaux. »

Vous commenterez, sur une à deux pages maximum, cette citation de Larry Starr et Christopher Waterman en axant votre réflexion sur l'évolution des musiques populaires américaines entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1960.

Sciences humaines (1h CM)

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2	
- Musicologie - Enseignement à distance	ÉCRIT (2h)	ÉCRIT (2h)	S1 Oral	S2 Oral

Examen semestre 1 :

SUJET À DESTINATION DES LICENCE 1 PRESENTIELS UNIQUEMENT :

1- Les prémisses des Sciences Humaines et l'évolutionnisme

Vous développerez cette thématique à partir des questions suivantes : Qu'est-ce que la controverse de Valladolid ? Qu'est-ce que l'évolutionnisme en Anthropologie ? Quel en est l'acteur principal ? Quel est le titre du texte fondateur de ce courant ? Quelles positions adoptent les musicologues à l'époque de l'évolutionnisme ?

2- L'essai sur le don et le fait social total

Vous développerez cette thématique à partir des questions suivantes : Quel Ethnologue est à l'origine de « l'essai sur le DON » et du concept de « fait social total » ? À quel courant de pensée appartient-il ? Quelles sont les grandes réflexions et hypothèses développées dans cet écrit ? Quels liens peut-on établir entre ces notions et des exemples concrets de la pratique musicale ?

3- Petites questions de cours au sujet du « terrain »

Donnez les 5 grands points de la méthode de terrain en ethnologie (expression, terminologie désignant une méthode ou un concept) développés par les ethnologues Malinowski, Boas et/ou Levi Strauss qui ont été repris par les ethnomusicologues Simha Arom et Bernard Lortat Jacob et comment ils les ont adaptés chacun à leur manière.

SUJET À DESTINATION DES LICENCE 1 EAD UNIQUEMENT :

1- Les prémisses des Sciences Humaines et l'évolutionnisme :

Vous développerez cette thématique à partir des questions suivantes : Qu'est-ce que la controverse de Valladolid ? Qu'est-ce que l'évolutionnisme en Anthropologie ? Quel en est l'acteur principal ? Quel est le titre du texte fondateur de ce courant ? Quelles positions adoptent les musicologues à l'époque de l'évolutionnisme ?

2- L'essai sur le don et le fait social total

Vous développerez cette thématique à partir des questions suivantes : Quel Ethnologue est à l'origine de « l'essai sur le DON » et du concept de « fait social total » ? À quel courant de pensée appartient-il ? Quelles sont les grandes réflexions et hypothèses développées dans cet écrit ? Quels liens peut-on établir entre ces notions et des exemples concrets de la pratique musicale ?

3- Trois petites questions de cours :

- Donner la définition de chacun des deux termes Civitas et Societas

- Qu'est-ce que signifie la théorie des « cercles de culture ». Par quel ethnologue ce concept a-t-il été développé et pour quel courant, école ethnologique ?

- Au sujet de quelles idées Malinowski s'oppose à l'évolutionnisme d'une part et rompt avec le diffusionnisme d'autre part ?

Examen semestre 2 :

1. Questions de cours (10 pts)

- Qu'est-ce qu'un « fait social total » ? Donnez un exemple. (3 points)
- Comment Bronislaw Malinowski a-t-il renouvelé la méthodologie en anthropologie ? (3 points)
- Que désignent les « structures inconscientes de l'esprit humain » en anthropologie ? (4 points)

2. Question de synthèse (10 pts)

Jean-Pierre Grossein, spécialiste de l'œuvre de Max Weber, écrit :

« Contre les lectures de Weber qui disjoignent compréhension et explication, au profit de la première, il faut rappeler haut et fort que Weber refuse d'accepter pour les "sciences de la culture" une forme amoindrie de causalité, tout en déduisant de la spécificité de l'action sociale la possibilité et la nécessité de comprendre celle-ci par l'interprétation du "sens" que les individus lui confèrent. »

Dans un commentaire construit, vous discuterez cette position de Max Weber en mobilisant plusieurs exemples de travaux sociologiques abordés au cours du semestre.

Acoustique musicale (1h CM)

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2	
- Musicologie - Enseignement à distance	Écrit (2h)	Écrit (2h)	S1 Oral	S2 Oral

Examen semestre 1 :

Question 1 : Observer la représentation graphique d'un signal audio ci-dessous puis indiquer si les affirmations suivantes sont « vraies », « fausses » ou si « cela dépend de la lecture faite ».

- La durée du signal représenté est d'environ 5 secondes. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- Ce signal est périodique. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- L'évolution de la hauteur tonale est à l'image d'une forme d'onde en dent-de-scie. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- La période de ce signal est égale à 1 seconde. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- Ce signal a une sonorité métallique, nasillarde et agressive. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend

Justifier votre réponse

- Une hauteur spectrale est perceptible. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- L'enveloppe d'amplitude varie durant la séquence. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- Ce signal pourrait être produit par un sifflement humain. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- Ce signal est harmonique. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend
- La représentation graphique est un spectre. ☐ Vrai ☐ Faux ☐ Cela dépend

Justifier votre réponse

Question 2 : Voici une liste de 40 affirmations. Indiquer si elles sont vraies ou fausses.
(concernant la notation : l'absence de réponse à une affirmation est notée 0 ; et une réponse fausse s'accompagne d'une pénalité de points)

- Si on retire les harmoniques de rang impair d'un signal et qu'il reste les harmoniques de rang pair, alors le son est perçu une octave supérieure. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un spectre peut être décomposé en une somme de composantes fréquentielles élémentaires. Un spectrogramme permet alors de représenter chacune de ces composantes. ☐ Vrai ☐ Faux
- La série harmonique permet de calculer des intervalles musicaux sur la base de l'analyse fréquentielle d'un spectre harmonique. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un bruit est périodique. C'est pour cela que son spectre n'est pas harmonique. ☐ Vrai ☐ Faux
- Tout son se doit d'être harmonique pour être musical. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un bruit est un signal périodique large bande, spectralement « riche » et de hauteur définie. Cela crée des dissonances avec les sons harmoniques, ce qui explique que sons harmoniques et bruit ne soient pas associés dans une œuvre musicale. ☐ Vrai ☐ Faux
- Soit un Sol1 (100 Hz) la note perçue d'un son dont le spectre est harmonique. Si on multiplie la fréquence fondamentale de ce Sol1 par 2 puis 4/3 puis 2/3, on obtient un Fa2. ☐ Vrai ☐ Faux
- Une onde sonore est « pure » si son spectre comprend plusieurs composantes fréquentielles harmoniques. ☐ Vrai ☐ Faux

La harpe et la lyre ne sont pas des cithares car elles sont de petite taille. Le piano est en revanche une cithare « sur table ».	☐ Vrai	☐ Faux
Selon la classification de Hornbostel-Sachs, la guitare, le oud et la contrebasse sont tous trois des luths. Le musicien modifie alors la longueur vibrante des cordes en plaçant ses doigts sur un manche, ce qui implique que ces instruments puissent avoir des cordes de même longueur.	☐ Vrai	☐ Faux
La principale conséquence de la périodicité d'un signal sonore sur le plan perceptif est que le niveau sonore de ce signal ne varie pas.	☐ Vrai	☐ Faux
Un instrument constitué d'un manche fixé à une caisse de résonance, dont le plan des cordes est parallèle au plan de la table d'harmonie, est selon la classification de Hornbostel-Sachs un luth. À ce titre, une guitare et un violon sont des luths. Cependant, lorsque les cordes sont frottées, il est plus courant de dénommer un luth « vièle ».	☐ Vrai	☐ Faux
Lorsque l'excitation est entretenue, l'apport ponctuel d'énergie contribue à favoriser des sons à hauteur déterminée. C'est pour cela que le signal de type « bruit » généré électroniquement par un synthétiseur (signal électrique produit en continu) présente un spectre proche de l'harmonicité.	☐ Vrai	☐ Faux
Un idiophone peut avoir un spectre harmonique si l'excitation est entretenue.	☐ Vrai	☐ Faux
L'analyse spectrographique d'un son a permis de relever les valeurs de fréquences suivantes : 320 Hz - 410 Hz - 500 Hz - 590 Hz - 680 Hz. Il est possible de dire que le spectre de cette note est harmonique et que sa fréquence fondamentale est 90 Hz.	☐ Vrai	☐ Faux
Le spectre d'un xylophone marimba est inharmonique même si on entend une hauteur de note. Le facteur d'instrument travaille la justesse de chacune des lames de manière à ce que les fréquences de résonance les plus fortes de la lame soient dans un rapport d'harmonicité et correspondent au moins aux harmoniques 1 et 2 de la note perçue. À l'écoute, il est alors possible d'entendre l'intervalle de douzième formé par ces deux harmoniques.	☐ Vrai	☐ Faux
Pour obtenir un intervalle de quinte juste supérieure, on multiplie la valeur de fréquence fondamentale d'un spectre harmonique par $\frac{2}{3}$. Cela s'obtient également en réduisant la longueur d'une corde ou d'un tuyau de $\frac{1}{3}$.	☐ Vrai	☐ Faux
Frotter une cymbale fait entendre une hauteur de note car le son émis devient périodique. Tinter cette même cymbale donne un son inharmonique.	☐ Vrai	☐ Faux
La cymbale est à la fois un résonateur et un diffuseur. L'apport d'énergie au moment de la frappe excite tous les modes de vibration de la cymbale dont la surface de rayonnement est suffisante pour en assurer la diffusion de manière audible dans un milieu de propagation tel que l'air.	☐ Vrai	☐ Faux
Les membranophones se distinguent des idiophones par le fait que le résonateur doit être tendu pour les idiophones, ce qui n'est pas le cas des membranophones.	☐ Vrai	☐ Faux
Le piano est une cithare sur table au même titre que le psaltérion. C'est le fait que les cordes soient fixées à leurs deux extrémités sur une même partie de facture de l'instrument qui en fait des cithares et non des luths ou des harpes.	☐ Vrai	☐ Faux

Le spectrogramme est une représentation temporelle du contenu spectral d'un son. Les axes de ce graphique sont l'amplitude et le temps.	☐ Vrai	☐ Faux
La forme d'onde est une représentation temporelle du contenu spectral d'un son. Une modification de la forme de l'onde au fil du temps indique que le contenu fréquentiel du son change.	☐ Vrai	☐ Faux
La principale conséquence de la périodicité d'un signal sonore sur le plan perceptif est que ce signal sonne plus fort. C'est la répétibilité du comportement vibratoire de la source qui renforce sa sonie (sensation d'intensité sonore).	☐ Vrai	☐ Faux
Le spectre de signaux sonores pour lesquels il est possible d'entendre une hauteur de note peut comporter des composantes harmoniques et des partiels. C'est le cas du piano par exemple.	☐ Vrai	☐ Faux
Dans le cas d'un spectre harmonique, la hauteur de note perçue correspond la plupart du temps à la fréquence la plus basse de ce spectre.	☐ Vrai	☐ Faux
L'unité de temps associée à la fréquence est la minute. L'unité de mesure de la fréquence est le Hertz (Hz). L'inverse de la fréquence est la période dont l'unité de mesure est la minute.	☐ Vrai	☐ Faux
Voici le contenu spectral de deux sons : Son A : 300 Hz - 600 Hz - 900 Hz - 1200 Hz - 1500 Hz - 1800 Hz - 2100 Hz Son B : 300 Hz - 900 Hz - 1500 Hz - 2100 Hz Il est possible de dire que la hauteur tonale est un Ré3 pour les deux sons et que le son B est plutôt inharmonique.	☐ Vrai	☐ Faux
Si un violon joue la même note qu'un diapason, la fréquence de vibration fondamentale de la corde n'est pas la même que celle des branches du diapason car le timbre de ces deux sources sonores est différent.	☐ Vrai	☐ Faux
Les ondes se propagent plus vite dans l'acier que dans l'air, c'est pour cela que les Indiens pouvaient prévenir l'arrivée des trains en posant leur oreille sur les rails de chemins de fer.	☐ Vrai	☐ Faux
Si, à l'écoute d'un son, il n'est pas possible d'identifier une hauteur de note, alors on peut dire que le spectre est forcément complexe.	☐ Vrai	☐ Faux
Un signal complexe peut être périodique. Dans ce cas, la répartition de l'énergie entre les différentes composantes spectrales détermine la forme de l'onde du signal.	☐ Vrai	☐ Faux
Le spectre d'une onde triangulaire comprend les mêmes rangs d'harmoniques que la forme d'onde en dent-de-scie, mais avec une répartition de l'énergie différente entre chacune des composantes fréquentielles.	☐ Vrai	☐ Faux
Un bruit est un signal non périodique. C'est pour cela qu'il est très difficile de percevoir une hauteur de note pour ce type de son. Néanmoins, des bruits peuvent avoir des sonorités différentes, ce qui peut faire émerger des mélodies de bruits colorés.	☐ Vrai	☐ Faux
Le saxophone et le cor anglais sont des aérophones qui appartiennent à la famille des cuivres. Ce n'est pas le matériau de l'instrument qui détermine s'il s'agit d'un cuivre ou d'un bois mais l'élément vibrant du système excitateur qui contribue à créer l'oscillation à l'intérieur du tuyau.	☐ Vrai	☐ Faux
Un bruit est non périodique, ce qui s'observe en analysant sa forme d'onde. En effet, les variations de pressions acoustiques représentées par ce type de graphique ne	☐ Vrai	☐ Faux

permettent pas d'observer de périodicité.

Les instruments cordophones à anches lippales appartiennent à la sous-famille des cuivres. Les autres cordophones à anches sont des bois.

☐ Vrai ☐ Faux

Une onde sonore est « pure » si son spectre est plus riche que celui d'un signal complexe, ceci grâce à l'harmonicité de son spectre.

☐ Vrai ☐ Faux

Percuter un gong fait entendre une hauteur de note car quelques composantes fréquentielles dans un rapport harmonique ont beaucoup d'énergie. En frottant ce même gong, le son peut devenir harmonique.

☐ Vrai ☐ Faux

Le spectre d'un son est « complexe » si plusieurs ondes de fréquences différentes sont émises simultanément par l'instrument de musique.

☐ Vrai ☐ Faux

Commentaire d'écoute

Question 3 : Trois séquences sonores vont être diffusées. Choisir pour chacune des séquences les graphiques correspondants (choisir un graphique indiqué par une lettre et un autre par un chiffre). Les graphiques seront affichés à l'écran. Justifiez sur votre copie chacun de vos choix.

Séquence sonore 1 :

A ☐ B ☐ C ☐ D ☐

1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐

Justification :

Séquence sonore 2 :

A ☐ B ☐ C ☐ D ☐

1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐

Justification :

Séquence sonore 3 :

A ☐ B ☐ C ☐ D ☐

1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐

Justification :

Examen semestre 2 :

QCM : Voici une liste de 80 affirmations. Indiquez si elles sont « vraies » ou « fausses ».

Pour information : une pénalité de point est appliquée en cas de mauvaise réponse. Une absence de réponse n'est pas considérée comme une mauvaise réponse.

- Après avoir été soumis à des volumes sonores élevés pendant plusieurs heures, il faut veiller à maintenir ce niveau d'écoute constant dans les heures suivantes de manière à ce que l'organisme s'y habitue et apprenne à les tolérer. ☐ Vrai ☐ Faux
- Soigner la douleur dans le cas de troubles auditifs est très délicat. Il n'existe pas actuellement de solution efficace pour atténuer la douleur. ☐ Vrai ☐ Faux
- Si la plupart des thèmes musicaux sont composés dans la zone d'écoute dominante de l'oreille, c'est probablement dû à la précision de la perception auditive dans cette zone. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le pavillon aide à la localisation des sources sonores, guide les ondes dans le conduit auditif et évite la perception de bruit d'écoulements désagréables. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les yeux fermés, et en l'absence de pavillon, il n'est pas possible de distinguer les sons provenant de l'avant de ceux provenant de l'arrière. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un intervalle pur est un intervalle formé d'après les rapports de la série harmonique. Mais une quinte juste peut aussi être une quinte pure. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le phénomène de battement s'écoute uniquement entre les hauteurs tonales (fréquences fondamentales) de deux notes. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un tempérament inégal implique que certains intervalles sonnent faux, ce qui a cependant été possible dès lors que le langage musical a privilégié les tons voisins et proscrit des tonalités trop éloignées de la tonalité principale. ☐ Vrai ☐ Faux
- La justesse entre un chœur et un orchestre est difficile à obtenir car plusieurs tempéraments musicaux peuvent être sollicités dans l'interprétation d'une même œuvre. ☐ Vrai ☐ Faux
- Dans l'oreille interne, les ondes provoquées par le déplacement de la fenêtre ovale se propagent dans le fluide périlymphe et provoquent des phases de compression du canal cochléaire au sein duquel sont implantés les stéréocils. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les stéréocils ne repoussent pas. Tout stéréocil usé ou défectueux ne peut pas se régénérer. La surdité est alors irréversible. ☐ Vrai ☐ Faux
- Doubler le nombre de sources sonores d'intensité identique se traduit par une augmentation de 3 dB et un doublement de la sensation d'augmentation du niveau sonore. ☐ Vrai ☐ Faux
- La loi de Weber-Fechner établit une relation entre l'évolution de l'intensité d'un stimuli et sa perception sonore. Elle énonce ainsi que la sensation évolue comme le logarithme de l'excitation. Cette relation de non linéarité signifie par exemple qu'un doublement de l'intensité sonore dans le milieu de propagation ne se traduit pas par un doublement de la sensation de l'intensité (mais davantage en l'occurrence). ☐ Vrai ☐ Faux

- Les courbes isosoniques correspondent à des niveaux de même perception de l'intensité quelles que soient des fréquences. L'unité des courbes isosoniques est le décibel. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le seuil minimum de douleur auditive est fixé approximativement à 120 dB. Au-delà de ce niveau sonore, tout son peut entraîner des douleurs plus ou moins intenses, certaines pouvant provoquer des dommages irréversibles. ☐ Vrai ☐ Faux
- On peut entendre une hauteur de note à partir d'une vibration périodique de fréquence 20 Hz, ce qui correspond à la note Sol1. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les trois canaux semi-circulaires intègrent des capteurs de l'équilibre. Étant placés dans l'oreille interne, cela explique que des troubles de l'audition puissent s'accompagner de troubles de l'équilibre. ☐ Vrai ☐ Faux
- La sensibilité de l'oreille est plus fine dans le registre grave que dans le registre médium. C'est pour cela que les lignes mélodiques jouées à la contrebasse sont plus difficiles à entendre que celles jouées à la trompette. ☐ Vrai ☐ Faux
- En privilégiant la justesse des tierces, le tempérament mésotonique favorise la consonance et l'écriture harmonique. ☐ Vrai ☐ Faux
- La justesse recherchée en chœur a cappella est celle du tempérament égal. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le phone est une unité de caractérisation d'un niveau sonore perçu. 40 phones correspond au niveau perçu d'un sinus de 1000 Hz diffusé à un niveau de pression acoustique de 40 dB. ☐ Vrai ☐ Faux
- Il n'est pas possible d'obtenir des intervalles uniquement purs dans une octave pure. Cela se manifeste par les commas qui impliquent de faire des choix dans la gestion de la fausseté et ainsi de privilégier certaines tonalités. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un musicien décide de doubler le nombre de cordes de sa guitare, la transformant de six à douze cordes. Sa guitare va ainsi sonner deux fois plus fort. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les capteurs des canaux semi-circulaires baignent dans un fluide dit « périlymphe », qui partage la même cavité qu'une partie de la cochlée. ☐ Vrai ☐ Faux
- La cochlée comprend deux rampes (vestibulaire et tympanique) au sein desquelles se propagent les ondes provoquées par le déplacement de la fenêtre ovale. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les infrasons peuvent être dangereux pour l'appareil auditif humain alors même que l'on ne peut pas les entendre. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le cent est une unité trop petite sur un plan perceptif. Il faut au moins un intervalle de 4 cents pour percevoir une différence d'intensité entre deux signaux. ☐ Vrai ☐ Faux
- Plus bas est un point d'une courbe isosonique, plus sensible est l'oreille à la valeur de fréquence correspondant à ce point car le seuil de sensibilité auditive est plus bas. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les études en psychoacoustique permettent une évaluation précise grâce à la reproductibilité des protocoles expérimentaux et la connaissance des propriétés des stimuli mais les résultats peuvent néanmoins nécessiter d'être confrontés à des études complémentaires en perception. ☐ Vrai ☐ Faux
- La reproductibilité des protocoles expérimentaux et la connaissance maîtrisée des propriétés des stimuli diffusée lors des études psychoacoustiques garantissent la fiabilité des résultats obtenus en perception. ☐ Vrai ☐ Faux

- La bande passante de l'oreille humaine au plus jeune âge est supérieure à celle de 18 ans. En effet, on perd progressivement de la sensibilité dans les hautes fréquences. ☐ Vrai ☐ Faux
- La zone d'écoute dominante est comprise entre 500 Hz et 1800 Hz. Elle correspond à une zone où l'on perçoit avec une plus grande précision les intervalles musicaux, les nuances et les durées. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le seuil temporel différentiel pour la perception d'un écho est d'environ 50 ms. Cela signifie que si deux sources sonores sont produites à un intervalle de temps inférieur à 50 ms, elles fusionnent et ne peuvent pas, à l'écoute, être dissociées sur un plan temporel. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le tympan est une membrane sur laquelle est en appui le marteau, le premier des quatre osselets de l'oreille moyenne. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le « Clavier bien tempéré » de Jean-Sébastien Bach a été originellement interprété sur un tempérament égal qui privilégie les tierces pures. ☐ Vrai ☐ Faux
- L'unité de mesure de l'intensité acoustique est le décibel (dB). Une mesure de 0 dB correspond au seuil minimum à partir duquel on est susceptible d'entendre un signal sonore. Cette valeur est fixe quelle que les valeurs de fréquences. ☐ Vrai ☐ Faux
- Adopter un tempérament égal signifie que toutes les classes d'intervalles sonnent de manière identique sur l'ensemble de la tessiture de l'instrument de musique. ☐ Vrai ☐ Faux
- Appliquer un tempérament sur un instrument à tessiture large, comme celle du piano, permet de constater que la règle théorique de réalisation des tempéraments s'applique à toutes les notes de l'instrument. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le battement se traduit par une modulation de l'amplitude du signal dont la fréquence de modulation dépend de l'écart entre les deux fréquences en interaction. Plus l'écart est grand, plus la fréquence de modulation est élevée. ☐ Vrai ☐ Faux
- Si deux notes dont le spectre est harmonique doivent être accordées à un intervalle de quarte (pure) et qu'il y a un écart de 2 Hz par rapport à la série harmonique sur la fréquence fondamentale de la note la plus grave, alors la fréquence du battement le plus lent sera de 8 Hz. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le seuil de douleur est fixé environ à 120-130 dB. Cela signifie que si le signal atteint ces valeurs de fréquences, alors une douleur est ressentie. ☐ Vrai ☐ Faux
- En tempérament égal, l'intervalle de tierce est plus grand que la tierce pure et la quinte légèrement plus petite que la quinte pure. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le seuil de perception de 1 savart environ se vérifie entre 400 Hz et 4000 Hz mais est inférieur au-delà. Cela signifie que notre perception des variations de fréquences fondamentales (et en cela, des intervalles) est moins précise dans les extrêmes graves et aigus. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un son de hauteur déterminée ne produit pas exactement la même tonie aux deux oreilles, avec un écart pouvant atteindre 1/4 de ton, même si une écoute binaurale fait fusionner la tonie pour ne percevoir qu'une seule hauteur de note principale. ☐ Vrai ☐ Faux
- Avoir des troubles auditifs peut occasionner des difficultés à suivre des discussions en environnement bruyant, provoquer de l'hyperacousie, de la fatigue auditive, des dépressions et un sentiment d'exclusion. ☐ Vrai ☐ Faux

- Si deux chanteurs chantent en même temps, à la même intensité, et que le niveau sonore mesuré est de 86 dB, cela signifie que chacun des chanteurs chante à un niveau sonore de 83 dB. ☐ Vrai ☐ Faux
- Une augmentation de 10 dB du niveau sonore d'une source correspond à un doublement de la sensation d'augmentation du niveau sonore. ☐ Vrai ☐ Faux
- Si deux flûtes jouent puissamment en même temps deux notes à un intervalle de quinte juste alors on peut percevoir un troisième son dont la hauteur fondamentale est une octave inférieure à la note la plus basse de l'intervalle formé. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un comma correspond à l'intervalle obtenu entre deux notes enharmoniques pour la réalisation d'un tempérament à partir d'échelles en intervalles purs. C'est ainsi qu'est obtenu le comma de Zeller qui divise le ton en neuf parties égales. ☐ Vrai ☐ Faux
- Réaliser un tempérament égal consiste à réduire de $1/12^\circ$ (un douzième) de comma enharmonique chacune des quintes pythagoriciennes. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le seuil différentiel minimum de perception en intensité est d'environ 1 dB. Cependant, ce seuil diminue lorsque l'intensité du stimulus augmente. ☐ Vrai ☐ Faux
- Avec l'âge, la sensibilité aux fréquences aiguës diminue car les fréquences aiguës sont captées par des stéréocils qui vibrent plus vite, et deviennent alors inopérants plus rapidement. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le seuil de douleur auditive est fixé approximativement à 20000 secondes. Au-delà de cette durée, tout son peut entraîner des douleurs plus ou moins intenses, certaines pouvant provoquer des dommages irréversibles. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un comma correspond à l'intervalle présent entre deux notes enharmoniques. Il est représenté par les méthodes utilisées pour réaliser les tempéraments inégaux. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un instrument de musique à cordes dont la touche du manche est fretté en tempérament égal est forcément faux au regard de la justesse des harmoniques naturelles des cordes. ☐ Vrai ☐ Faux
- Tempérer une note revient à modifier sa hauteur en référence à l'intervalle pur. Cela consiste donc à fausser un intervalle par rapport à la référence de la justesse harmonique. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le tempérament égal crée des battements sur tous les intervalles musicaux. Mais cette relative fausseté est tolérée. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les stéréocils repoussent en cas de rupture, mais plus épais, ce qui les rend moins réceptifs. C'est en cela que l'écoute est détériorée. ☐ Vrai ☐ Faux
- La zone de plus grande sensibilité de l'oreille est comprise entre 2000 Hz et 4000 Hz. Cela signifie que relativement peu d'énergie est nécessaire pour bien percevoir ces composantes spectrales dans le spectre d'un son. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les acouphènes peuvent être aussi bien des signaux large bande que de fréquences isolées, dans l'aigu comme dans le grave. Ils deviennent permanents dès lors que l'organisme a atteint ses limites de capacité de récupération après des expositions prolongées au son. ☐ Vrai ☐ Faux
- Mettre des bouchons d'oreille pour les concerts aide à protéger l'audition mais n'est pas suffisant dès lors que les niveaux de diffusion sont élevés. Il est ainsi possible d'avoir des acouphènes même en écoutant de la musique avec des bouchons d'oreille. ☐ Vrai ☐ Faux

- Utiliser des signaux purs pour des études psychoacoustiques permet de rendre compte de manière précise de capacités perceptives fiables au regard des signaux sonores perçus au quotidien. ☐ Vrai ☐ Faux
- La tonie rend compte de la perception de la hauteur d'un son et la sonie la perception de son intensité. La tonie et la sonie diminuent. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le codage tonotopique de l'oreille moyenne correspond à l'identification de la hauteur des sons. Il se situe au niveau de la membrane basilaire de la rampe vestibulaire. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le seuil différentiel de perception d'intensité est de l'ordre de $1/301^{\circ}$ d'octave. C'est ce que nous indique la mesure en décibel. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le système auditif humain permet distinguer environ 325 paliers de sensations d'intensité et 1800 hauteurs différentes. ☐ Vrai ☐ Faux
- Si l'on applique la même règle mathématique de détermination des intervalles musicaux sur la toute la tessiture, on observe que les intervalles sont perçus plus grands dans les extrêmes graves et aigus. ☐ Vrai ☐ Faux
- En perception, la sensation dynamique est maximale entre 2000 Hz et 4000 Hz. Cela signifie que dans cette zone de fréquences, l'écart de sensibilité entre le niveau le plus faible et le plus fort est le plus important. Elle est alors de 130 Hz. ☐ Vrai ☐ Faux
- Si l'on applique la même règle mathématique de détermination des intervalles musicaux sur la toute la tessiture d'un grand orgue, on observe que les intervalles sont perçus plus grands dans les extrêmes graves et extrêmes aigus. ☐ Vrai ☐ Faux
- L'oreille est non linéaire en fréquences mais également en termes de niveaux sonores, ce que cherche à compenser la fonction « Loudness » des chaînes hifi en renforçant à faible niveau les médiums afin de retrouver un meilleur d'équilibre à l'écoute. ☐ Vrai ☐ Faux
- La durée d'un son peut influencer sur la capacité à en qualifier la hauteur et l'intensité. C'est le cas par exemple pour des durées inférieures à 180 ms pour lesquelles la sonie diminue. ☐ Vrai ☐ Faux
- Plus le niveau de pression acoustique baisse, moins notre perception est efficace dans la perception des différents paliers de niveaux sonores. ☐ Vrai ☐ Faux
- La « quinte du loup » résulte de l'application d'un tempérament inégal dont le calcul se fait par superposition de quintes pures successives. Cette fausseté implique qu'au moins l'une des deux notes de cette quinte fausse ne peut pas être utilisée musicalement et sera donc choisie pour être une note propre à une tonalité non exploitée dans la pièce musicale. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le tympan vibre grâce aux variations de pressions acoustiques captées via le conduit auditif de l'oreille moyenne. ☐ Vrai ☐ Faux
- Le réflexe stapédien est une protection contre les sons les plus aigus. Il se déclenche pour toute fréquence supérieure à 8000 Hz. ☐ Vrai ☐ Faux
- Un même signal sonore peut être perçu à des intensités différentes selon que l'on regarde ou non la source émettrice. ☐ Vrai ☐ Faux
- Les seuils relatifs de perception auditive sont plus précis pour des signaux diffusés en face des oreilles qu'en face des yeux. ☐ Vrai ☐ Faux

- Passer d'un effectif de 1 musicien à 100 musiciens dans un orchestre, chacun jouant au même niveau sonore, multiplie la sensation d'augmentation de l'intensité sonore par quatre. ☐ Vrai ☐ Faux
- La sonie est multipliée par 2 pour une augmentation de 10 phones ce qui correspond à un doublement de la sensation d'intensité sonore. ☐ Vrai ☐ Faux
- Écouter de la musique savante occidentale préserve votre oreille des acouphènes. ☐ Vrai ☐ Faux

UE2 « Écoutes et pratiques musicales »

Culture de l'écoute (2h TD)

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2
- Musicologie - Sciences et musicologie - Musicologie et italien	Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral	
- Dispense d'assiduité	ÉCRIT avec étudiants à distance	ÉCRIT avec étudiants à distance	
- Enseignement à distance	Écrit (1h)	Écrit (1h)	Oral commun S1 et S2

Examen semestre 1 :

I. Identification d'intervalles

Exercice n° 1 : pour chacun des 4 extraits suivants, vous noterez en toutes lettres la nature et la qualification des intervalles entendus. Toute réponse incomplète sera comptée fausse (ex. : seconde majeure).

Exercice n° 2 : vous noterez la succession intervallique de cette courte phrase en précisant au choix :

- les hauteurs réelles ;
- le nom, la qualification et la courbe de chaque intervalle (ex. : 2M  - 5j  - 3m  ...).

II. Relevé mélodique

Vous relèverez la partie mélodique (hauteurs, durées) de l'extrait suivant sans oublier de préciser l'armure, la métrique ainsi que le tempo. Vous nommerez également les deux cadences.

La tonique est *sol*.

III. Relevé de couleurs d'accords

Vous noterez à l'aide des abréviations ci-dessous la couleur (majeure ou mineure) de chacun des accords de l'extrait suivant.

« maj » = majeur ; « min » = mineur

IV. Progression harmonique

Vous relèverez les parties extrêmes de cette progression harmoniques ; sous la partie de basse, vous préciserez le parcours tonal ainsi que les cadences et vous chiffrerez l'intégralité des accords (chiffrages arabes et romains ; bien distinguer les accords majeurs et mineurs à l'aide de majuscules et minuscules romaines).

La tonique est *do*.

Conseils de présentation :

- préciser l'armure au début de chaque portée ; seules les altérations accidentelles devront être précisées dans le corps de la dictée ;
- écrire chaque voix sous la forme de rondes, sans métrique préalable, en veillant à bien aligner la basse et le soprano ;
- séparer chaque période à l'aide d'une barre de mesure ;
- noter les tonalités en dessous de la portée de basse, sur la même ligne que les degrés ;
- noter les cadences, en-dessous de la portée de basse et des chiffrages ; utiliser des barquettes pour montrer les chiffrages concernés ;
- distinguer la couleur des accords (majeur ou mineur) à l'aide de chiffres romains majuscules ou minuscules.

V. Relevé de parcours harmonique fonctionnel

Consigne : vous préciserez les fonctions harmoniques en veillant à distinguer la couleur des accords (majeure ou mineure) à l'aide de chiffres romains majuscules ou minuscules. En outre, vous indiquerez le cadre métrique et noterez le nombre de mesures durant lesquelles chaque fonction est entendue.

Voici une proposition de présentation sous la forme d'un tableau synthétique respectant de gauche à droite la chronologie des événements musicaux :

Cadre métrique : 9/8						
Nombres de mesures	2	2	4	2	4	2
Fonctions	IV	I	V	ii	V	I

VI. Relevé rythmique

Vous relèverez le rythme du matériau mélodique principal dans chacun des 3 extraits suivants et vous préciserez le chiffre de mesure.

VII. Relevé de basse

Vous relèverez la ligne de basse (hauteurs et durées, précédées de la clé et du chiffre de mesure) de cet extrait. La tonique est *fa*.

Examen semestre 2 :

I. Relevé harmonique

Consigne : vous relèverez les parties extrêmes de cette dictée d'accords ; sous la partie de basse, vous préciserez le parcours tonal, l'intégralité de la progression harmonique (état et degré des accords = chiffres arabes + chiffres romains) ainsi que les cadences qui concluent chacune des deux périodes (= 2 cadences à nommer). La tonique est *mi*.

Présentation :

- préciser l'armure au début de chaque portée ; seules les altérations accidentelles devront être précisées dans le corps de la dictée ;
- écrire chaque voix sous la forme de rondes, sans métrique préalable, en veillant à bien aligner la basse et le soprano ;
- séparer chaque période à l'aide d'une barre de mesure ;
- noter les tonalités en dessous de la portée de basse, sur la même ligne que les degrés et les chiffres arabes en exposant ;
- noter les cadences, en-dessous de la portée de basse et des chiffres ; utiliser des barquettes pour montrer les chiffres concernés ;
- distinguer la couleur des accords (majeure ou mineure) à l'aide de chiffres romains majuscules ou minuscules.

II. Relevé mélodique

Consigne : vous relèverez la partie mélodique (hauteurs et durées) de cet extrait musical. Vous veillerez à indiquer la clé, à noter la voix dans le bon registre et à intégrer ce relevé dans une partition mesurée (c'est-à-dire avec métrique, rythmes et barres de mesures).

La première note est un *la*. 4 écoutes

III. Parcours tonal modulant

Consigne : pour les 5 extraits musicaux suivants, vous reconstituerez le parcours tonal, à l'aide d'acronymes, en majuscules lorsque les tonalités sont majeures, en minuscules lorsqu'elles sont dans le mode mineur. Vous emploierez donc les mentions suivantes :

Séquences tonales dans le mode majeur	Séquences tonales dans le mode mineur
TP (ton principal majeur)	tp (ton principal mineur)
TD (ton de la dominante majeure)	td (ton de la dominante mineure)
TS (ton de la sous-dominante majeure)	ts (ton de la sous-dominante mineure)
TR (ton relatif majeur)	tr (ton relatif mineur)
TH (ton homonyme majeur)	th (ton homonyme mineur)

Exemple d'un extrait commençant en mineur et modulant au ton homonyme : tp – TH.

Attention il s'agit bien de reconstituer le parcours tonal en notant ses différentes modulations et non un trop court emprunt ou élément expressif passager. D'autre part, il n'y a pas de piège, le ton initial est considéré comme le ton principal.

Si, néanmoins, vous ne percevez aucune modulation, vous préciserez, à droite de l'indication « TP » ou « tp », la mention suivante : « aucune modulation ».

Pour cet exercice, l'usage du diapason est interdit. 2 écoutes par extrait.

IV. Relevé de basse

Consigne : vous relèverez la partie de basse (hauteurs et durées) de l'extrait. Vous veillerez à indiquer la clé, l'armure correspondant au mode entendu et à intégrer ce relevé dans une partition mesurée (c'est-à-dire avec métrique, rythmes et barres de mesures). Vous nommerez également la cadence terminale.

La tonique est *sol*, en diapason 415 Hz. Vous êtes libre de noter ce relevé en *sol* ou en *fa#*.

Vous veillerez par contre à ce que les hauteurs notées soient cohérentes avec la tonalité choisie (pas d'enharmoine). 5 écoutes

Clefs d'écoute musiques populaires actuelles (1h TD), semestre 1

	Semestre 1 – Janvier	Session 2
- Musicologie - Pôle supérieur (UE3) - Sciences et musicologie - Musicologie et italien	Contrôle continu intégral	
- Dispense d'assiduité	ÉCRIT avec étudiants à distance	
- Enseignement à distance	Écrit (1h)	Oral

Examen semestre 1 :

1. Nommez avec précision les instruments, modes de jeu, types de son et/ou effets utilisés dans cet extrait (1'28). Deux écoutes [4 points]
2. Pour chacun de ces deux extraits, notez la grille d'accords (en précisant les degrés sous les accords américains) et donnez le nom de l'enchaînement harmonique. Deux écoutes par extrait. [4 points]

L'extrait 2a (1'07) est en *ré* (2 points)
L'extrait 2b (0'50) est en *mi* (2 points)
3. Pour chacun de ces deux extraits, notez les accords américains (en indiquant les degrés correspondants) ainsi que le mode employé (sur portée), que vous nommerez avec précision. Deux écoutes par extrait. [5 points]

L'extrait 3a (1'02) est en *mi* (2,5 points)
L'extrait 3b (0'33) est en *mi* (2,5 points)
4. Cette chanson (3'25) commence en *la*. Elle sera diffusée intégralement trois fois. [7 points]
 - 4a. Relevez les accords de la première section (chant-piano), en précisant les degrés sous les accords américains. Comment s'appelle ce type d'enchaînement harmonique ? (2,5 points)
 - 4b. Réalisez un plan détaillé de cette chanson, en utilisant le vocabulaire adéquat et en précisant le type formel. Vous y placerez également les sigles suivants :
 - CS pour « *cross-stick* »
 - TD pour « *Truck Driver's Gear Change* » (ou « modulation du camionneur ») (4,5 points)

Pratique du clavier (1h TD)

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2
- Musicologie - Sciences et musicologie* - Musicologie et italien*	Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral	
- Dispense d'assiduité	ORAL avec étudiants à distance	ORAL avec étudiants à distance	
- Enseignement à distance	Oral Morceau(x) imposé(s) S1** et déchiffrage	Oral Morceau(x) imposé(s) S2** et déchiffrage	Oral commun S1 et S2 : ----- S1 Morceau(x) imposé(s) S1 S2 ou S1+S2 Morceau(x) imposé(s) S2

* Au choix avec la pratique collective (ou une pratique extérieure pour le parcours Sciences et musicologie, validée par le responsable de parcours).

** Communiquée deux semaines avant l'épreuve.

Pratique musicale collective (2h TD)

L'accès à chacun des ensembles (voir brochure horaires) est soumis à des conditions sur lesquelles il convient de se renseigner auprès de l'enseignant.e ou lors de la réunion de rentrée.

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai
- Musicologie - Sciences et musicologie* - Musicologie et italien*	Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral
- Option non-spécialiste** (autres UFR)		
- Dispense d'assiduité : exception pratique extérieure	Validation par Attestation Sur projet soumis à acceptation par le responsable de la mention Licence	Validation par Attestation Sur projet soumis à acceptation par le responsable de la mention Licence

* Au choix avec la pratique du clavier (ou une pratique extérieure pour le parcours Sciences et musicologie, validée par le responsable de parcours).

** Pas de dispense d'assiduité pour les étudiants non-spécialistes.

UE3 « Théories et langages musicaux »

Évolution du langage musical (1h TD semestre 1 et 3h TD semestre 2)

Semestre 1 : Analyse et commentaire d'écoute : introduction aux méthodes et aux styles

Semestre 2 : Analyse, commentaire et théorie : Moyen Âge et Renaissance (pas de commentaire pour les parcours PSPBB, CNSMDP, Sciences et musicologie, Italien et musicologie, pas de théorie pour les parcours PSPBB et CNSMDP : contrôle continu et épreuve terminale uniquement sur analyse (et/ou théorie), sur durée impartie à l'épreuve d'analyse (et/ou théorie)).

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2	
- Musicologie - Pôle supérieur S2 (S1 : Clefs d'écoute) - CNSMDP S4 (sur contenu S2) - Sciences et musicologie - Musicologie et italien	Contrôle continu (50 %) + ÉCRIT (2h) (50 %)	Contrôle continu Analyse et Commentaire (50 %) + ÉCRIT (3h) Analyse et/ou Commentaire et/ou Théorie (50 %)	S1 Écrit court	S2 Écrit court
- Dispense d'assiduité	ÉCRIT (2h) Analyse et/ou Commentaire	ÉCRIT (3h) Analyse et/ou Commentaire et/ou Théorie		
- Enseignement à distance				

Examen semestre 1 :

PARTIE I – ANALYSE (1h15)

[12 points]

1) Phraséologie

Identifier la structure thématique ci-dessous et procéder à son analyse détaillée. [2 points]

MOZART, Sonate K. 283, 2^e mouvement « Andante »

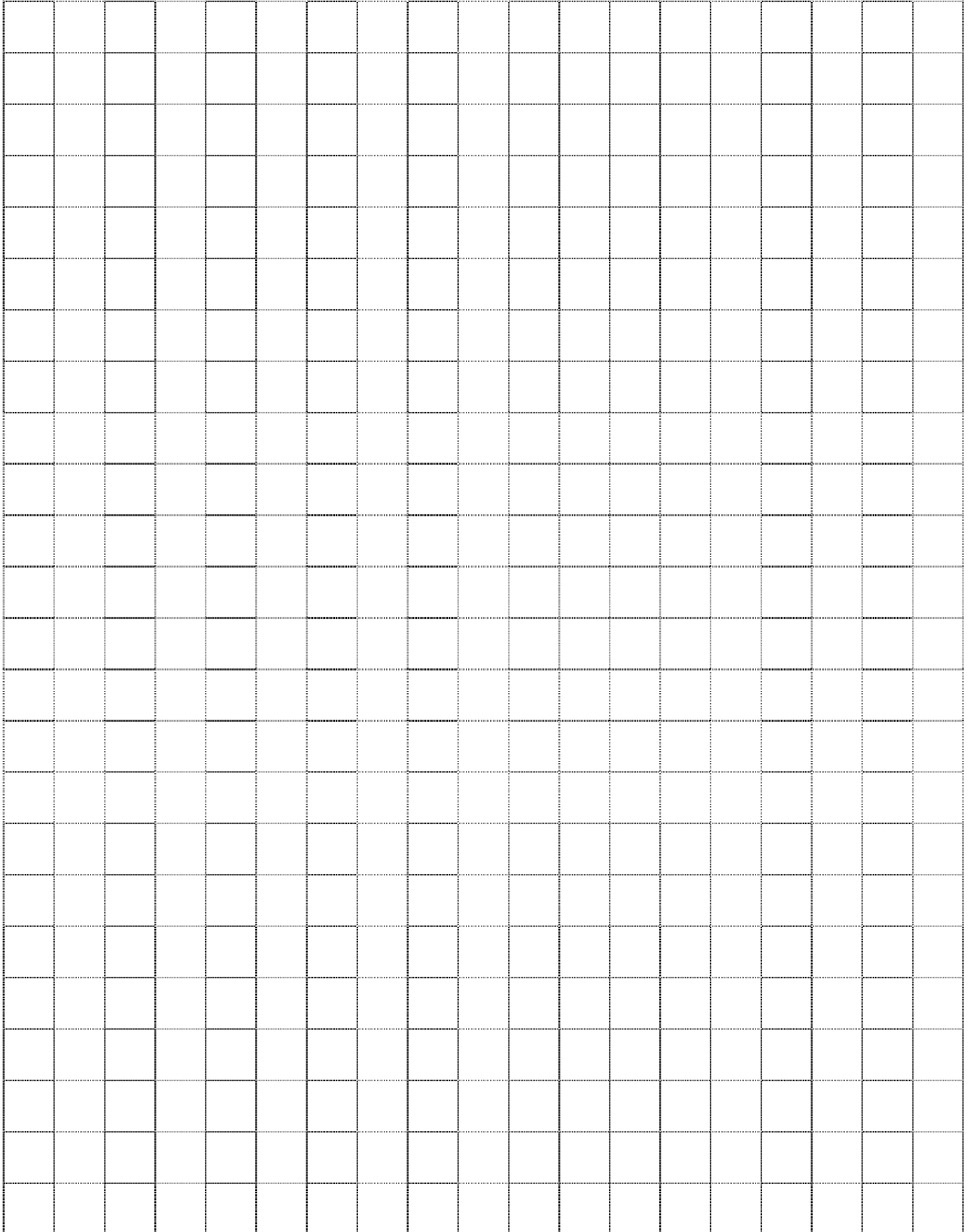
The image displays a musical score for the second movement of Mozart's Sonata K. 283, titled 'Andante'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The first measure of the right hand is marked with a piano (p) dynamic. The second system shows a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings.

2) Analyse sur partition d'une pièce complète

Pour cette analyse vous disposerez de deux écoutes de la pièce reproduite ci-après dans son intégralité.

- a) Sur partition, en veillant à indiquer clairement les tonalités, les chiffres (degrés et intervalles) et les cadences, et en respectant les normes de présentation, procéder à l'analyse harmonique des deux passages suivants : [6 points]
- mesures 1 à 12 ; [1,5 + 1,5 points]
 - mesures 34 à 41. [1,5 + 1,5 points]

- b) Établir le schéma formel de l'intégralité de cette pièce et indiquer précisément de quelle forme il s'agit. [4 points]



First system of a musical score, measures 1 through 8. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Alto 1, Alto 2, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with rests in the other parts.

Second system of the musical score, measures 9 through 15. The notation continues with similar rhythmic patterns. The first staff has a measure rest in measure 10. The bass staff shows a steady eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score, measures 16 through 22. This system includes a key signature change in measure 18, indicated by a double bar line and a sharp sign (#) for the first staff. The music continues with complex rhythmic figures and rests.

Fourth system of the musical score, measures 23 through 29. The system concludes with a double bar line and repeat dots. The final measure (29) contains a fermata over a note in the first staff, marked with two asterisks (**).

30

Musical score for measures 30-42. The score is written for five staves (two treble clefs and three bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *f sempre* (first and third staves), *pp sempre* (second and fourth staves), and *f* (fifth staff). Trills (tr) are marked above several notes in the first, second, and fourth staves. The music features a complex interplay of melodic lines and harmonic support.

43

Musical score for measures 43-53. The score continues from the previous system. It features a double bar line at measure 48. The dynamics are *f* (first staff), *pp* (second staff), and *f* (fifth staff). The music includes rapid sixteenth-note passages in the first and fifth staves, and sustained chords in the second and fourth staves.

54

Musical score for measures 54-65. The score continues with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 54. Dynamics include *pp* (first staff), *f* (second staff), *pp* (third staff), *f* (fourth staff), and *pp* (fifth staff). Trills (tr) are marked above notes in the first, second, and fourth staves. The music features a mix of melodic movement and harmonic accompaniment.

67

Musical score for measures 67-78. The score continues with the two-flat key signature. Dynamics are *f* (first staff), *pp* (second staff), *f* (third staff), and *pp* (fourth staff). The music features rapid sixteenth-note passages in the first and third staves, and sustained chords in the second and fourth staves. The system concludes with a repeat sign.

PARTIE II
COMMENTAIRE – 0h45
[8 points]

Pour chacun des trois extraits, répondez aux questions ciblées dans le cadre attendant ; rédigez de courtes phrases.

Extrait 1 [2 points]

Époque de composition (siècle + nom de période)	
Genre (Genre large et « sous- genre » le cas échéant)	
Forme	
Effectif	
Métrique et cellule rythmique prégnante	
Éléments stylistiques marquants (langage harmonique, type d'écriture vocale et/ou instrumentale, langue chantée s'il y a lieu, etc.)	

Extrait 2 [2 points]

Époque de composition (siècle + nom de période)	
Genre (Genre large et « sous- genre » le cas échéant)	
Effectif	
Métrique possible	
Identifier la forme de l'extrait par des lettres	
Éléments stylistiques marquants (langage harmonique, type d'écriture vocale et/ou instrumentale, langue chantée s'il y a lieu, etc.)	

Extrait 3 [4 points]

Époque de composition (siècle + nom de période)	
Genre (Genre large et « sous-genre » le cas échéant)	
Métrique	
Effectif	
Structure et carrure du thème initial	
Forme employée + schéma avec grandes sections, parcours tonal et cadences	Nom de la forme : _____ Schéma :
Éléments stylistiques marquants (langage harmonique, type d'écriture vocale et/ou instrumentale, langue chantée s'il y a lieu, etc.)	

Examen semestre 2 :

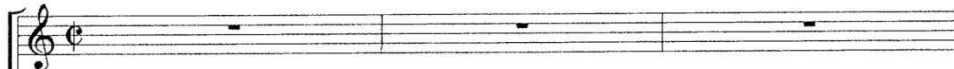
○ Analyse musicale Moyen Âge – Renaissance (durée : 1h45)

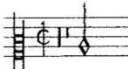
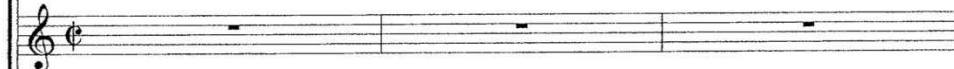
Consigne : Répondez à toutes les questions suivantes (trois écoutes de l'œuvre proposée).

Questions

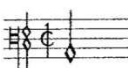
1. Analysez le texte poétique (rimes et structure métrique). (1 point)
2. Identifiez s'il s'agit d'une forme fixe, en justifiant votre réponse. (1 point)
3. Sur deux portées de papier à musique, relevez les ambitus des différentes parties. (1 point)
4. Proposez une nomenclature, en justifiant votre réponse. (2 points)
5. Relevez les cadences, en les signalant à l'aide des flèches et lettres. (3 points)
6. Proposez un commentaire des cadences relevées (écriture, place par rapport au texte, etc.). (1 point)
7. Directement sur la partition, relevez et numérotez les principales entrées imitatives. (3 points)
8. Commentez votre relevé des entrées imitatives. Quel est le nom du procédé utilisé ? (1 point)
9. Proposez un schéma formel, qui mette en évidence les principaux éléments structurels de l'œuvre. (3 points)
10. Sous forme d'un paragraphe rédigé, proposez une synthèse visant à situer l'œuvre dans son contexte historique et stylistique, afin d'en proposer une datation approximative et une attribution. (4 points)

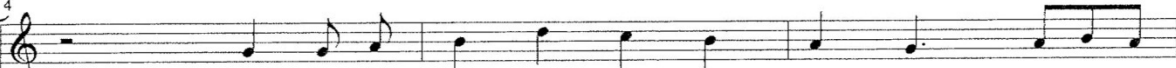
<i>Texte chanté :</i> Petite fleur coincte' et jolye Las dictes moy si vous m'aimes Avecque moy plus n'attendes Car il m'ennuye, ma doulce amye.	Traduction : Petite fleur, gracieuse et jolie, Hélas, dites-moi si vous m'aimez. Ne comptez plus sur moi, Car je suis triste à en mourir, ma douce amie.
--	--

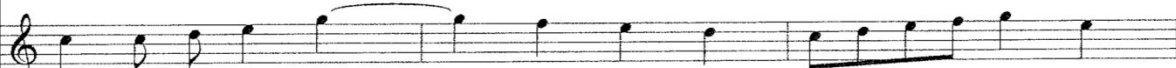
1  

2  

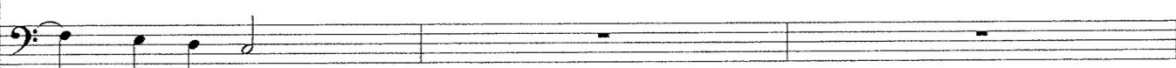
3  
Pe - ti - te fleur coinc - te_et jo - ly - - - -

4  
Pe - ti - te fleur coinc - te_et jo - ly - - - -

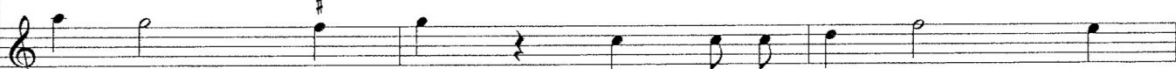
4 
Pe - ti - te fleur coinc - te_et jo - ly - - - -


Pe - ti - te fleur coinc - - - - te_et jo - ly - - - -

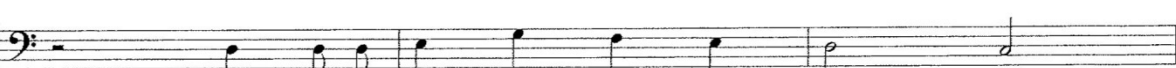

- - - e, pe - ti - te fleur coinc -


- - - e,

7 
- - - e, pe - ti - te


- - - e, pe - ti - te fleur coinc - - - te_et


te_et jo - ly - - - e, pe - ti - - - te fleur


pe - ti - te fleur coinc - te_et jo - ly - - - e,

10

fleur coine - te et jo - ly - - e, Las, dic - tes moy si

jo - ly - e, coine - te et jo - ly - - e, Las, dic - tes moy,

coine - te et jo - ly - - - - e,

coine - te et jo - ly - - - - e, Las, dic - tes

13

vous m'ay - mès, las, dic - tes moy si vous m'ay - mès,

las, dic - tes moy, las, dic - tes moy si

Las, dic - tes moy si vous m'ay - mès, las,

moy si vous m'ay - mès, las, dic - tes moy si vous

15

las, dic - tes moy si vous m'ay - mès, si vous m'ay -

vous m'ay - mès, si vous m'ay - - - -

dic - - - tes moy si vous m'ay - - - -

m'ay - mès, las, dic - tes moy si vous m'ay - mès, si vous

18

- mès; A - vec - que moy plus n'at - ten - dés, a - vec - que moy plus

mès; A - vec - que moy plus n'at - ten - dés, a - vec - que moy plus n'at -

- mès; A - vec - que moy plus n'at - ten - dés, a - vec - que moy plus n'at -

m'ay - mès; A - vec - que moy plus n'at - ten - dés, a - vec - que moy plus

21

n'at - - - - - ten - dés,

dés, plus n'at - - - - - ten - dés,

- - - - - ten - - - - dés, Car il m'en-nuyt, ma

n'at - - - - - ten - - - - dés, Car

24

Car il m'en-nuyt, ma doul - ce a - my - - - e, car il m'en-

Car il m'en-nuyt, ma doul - ce a - my - - - e, car il m'en-

doul - ce a - my - - - - - e, ma doul - ce a - my -

il m'en-nuyt, ma doul - ce a - my - - - - e,

27

car il m'en -
- - - - e,
ma doul - - - - ce.a - my - e,
car
e,
car il m'en-nuyt, ma doul - ce.a - my - - - -
car il m'en-nuyt, ma doul - ce.a - my - - - - e, ma doul -

30

nuyt, ma doul - ce.a - my - - - - - e,
il m'en - nuyt, ma doul - - - - ce.a - my - - - - e,
ma doul - - - - ce.a - my - - - - e,
ce.a - my - e ma doul - - - - ce.a - my - - - - e,

33

Car il m'en -
- - - -
Car il m'en - nuyt, ma doul - - - -
il m'en - nuyt, ma doul - ce.a - my - - - -
Car il m'en - nuyt, ma doul - ce.a - my - - - -

35

nuyt ma doul - ce.a - my - - - - -
my - - - - e,
car il m'en - nuyt,
- - - - e,
ma doul - ce.a - my - e,
car
car il m'en -

37

- - - - e,
ma doul - - - - ce.a - my - e,
car il m'en - nuyt, ma doul - ce.a - my - - - -
nuyt, ma doul - ce.a - my - - - - -

39

car il m'en-nuyt ma doul - ce.a - my - - - - - e,
car il m'en - nuyt, ma doul - - - - ce.a - my - e,
- - - - e,
ma doul - - - - ce.a - my - e,
e, ma doul - ce.a - my - e, ma doul - - - - ce.a - my - e.

○ **Commentaire d'écoute Moyen Âge – Renaissance (durée : 1 heure)**

1. Vous rédigerez un commentaire à partir de l'extrait sonore proposé, diffusé à quatre reprises. Vous veillerez à traiter tout particulièrement les points suivants :
 - Genre ;
 - effectif ;
 - éléments de langage musical (mode, procédés contrapuntiques, cadences, tournures mélodiques...) ;
 - forme et choix interprétatifs ;
 - proposition d'attribution afin de replacer cet extrait d'œuvre dans son contexte chronologique et stylistique.

Votre commentaire sera intégralement rédigé, devra présenter une problématique, un schéma formel et un ou plusieurs relevés mélodiques sur portées. (12 points)

2. Reconnaissance d'œuvres sur audition.

Les deux extraits à identifier seront diffusés deux fois immédiatement à la suite. Votre réponse devra inclure la mention du titre, de l'auteur, de la période et du genre (chanson, motet, messe, hymne, *organum*, etc.). (4 points)

3. Restitution d'une mélodie par cœur à l'écrit : *Stirps Jesse* (mélisme « *Flos filius* »). (4 points)

○ **Théorie : questions à choix multiples – cochez une seule réponse par question**

1. La théorie grecque envisageait trois formes de tétracorde :

- ☐ a. Majeur, mineur, augmenté
- ☐ b. Diatonique, chromatique, enharmonique
- ☐ c. Consonant, dissonant, mixte
- ☐ d. Parfait, imparfait, diminué

2. Dans la constitution du système modal médiéval, la modalité formulaire est le pendant de la :

- ☐ a. modalité scalaire ☐ b. rythmique formulaire ☐ c. modalité harmonique

3. Dans le mode de *sol* plagal, la teneur est :

- ☐ a. *si* ☐ b. *ut* ☐ c. *ré* ☐ d. *mi*

4. Dans le mode de *ré* plagal, la teneur est :

- ☐ a. *la* ☐ b. *sol* ☐ c. *fa* ☐ d. *ré*

5. Dans le mode de *ré* plagal, la finale est :

- ☐ a. *ré* ☐ b. *la* ☐ c. *fa* ☐ d. *sol*

6. Dans le mode de *mi* authentique, la teneur est :

- ☐ a. *la* ☐ b. *si* ☐ c. *ut* ☐ d. *ré*

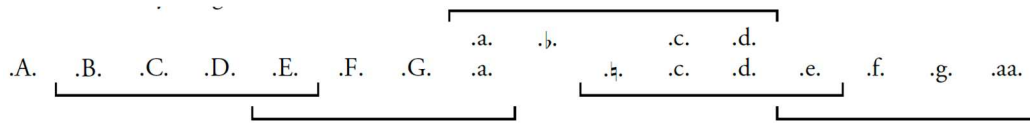
7. « *Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum, solve polluti labii reatum, Sancte Johannes.* » L'utilisation de la mise en musique de cette hymne à Saint Jean-Baptiste pour apprendre à solmiser est généralement attribuée à :

- ☐ a. Aurélien de Réomé ☐ b. Gui d'Arezzo ☐ c. Marchetto de Padoue

8. Il propose pour la première fois un système de douze au lieu de huit modes :

- ☐ a. Gui d'Arezzo ☐ b. Heinrich Glarean ☐ c. Gioseffo Zarlino

9. Que représente le schéma ci-dessous ?



- ☐ a. Le Grand système parfait d'Aristoxène tel que connu au Moyen Âge
- ☐ b. Le système de l'*octoéchros* tel qu'hérité de l'église chrétienne grecque d'Orient
- ☐ c. Le système hexacordal tel qu'envisagé au XI^e siècle
- ☐ d. Le principe du *senario* tel que représenté par Zarlino

10. La première discussion des huit modes d'église chrétienne (latine/occidentale) se trouve dans :

- ☐ a. Le *De musica* d'Augustin d'Hippone, vers 390
- ☐ b. Le *De institutione musica* de Boèce, vers 510
- ☐ c. La *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, vers 850
- ☐ d. Le *Musica enchiriadis*, vers 900

Écriture et harmonisation au clavier (2h TD)

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2
- Musicologie - Pôle supérieur* - Sciences et musicologie - Musicologie et italien	Contrôle continu intégral	Contrôle continu (1/3) + Écrit (3h) et Oral (1/3 et 1/3)	S2 Oral
- Dispense d'assiduité	ORAL avec étudiants à distance	Écrit (3h) et Oral (50 % et 50 %)	
- Enseignement à distance	Oral		Oral commun S1 et S2

* Sauf parcours « Création » : Le son au cinéma (voir option UE5 Sciences et Musicologie).

Examen semestre 1 :

1) Formules

- Réaliser en *fa* majeur l'enchaînement suivant : $I^5 (IV_4^6) I^5 ii^6 \frac{6}{4} V_+^7 vi^5 IV^5 I^5$
- Réaliser l'enchaînement suivant :



- Réaliser *mi* mineur un court enchaînement comportant au moins une quarte et sixte de passage et se terminant par une demi-cadence avec quarte et sixte.

2) Chant donné

Tempo di marcia

Trompette

Piano

ben marcato

p

f

p sub.

f

meno f

cresc.

sfp

Fine

D.S. al Fine

3) Texte par cœur du cours

Examen semestre 2 :

Sujet pour les présentsiels uniquement :

- Quatuor

/15

Allegro moderato

Violon I

p

mf

Violon II

Alto

Violoncelle

6

First system of a musical score, measures 6 through 11. The top staff (treble clef) contains the melody. Measure 6 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a sixteenth-note triplet (F#, G, A) beamed together, followed by a quarter note (B), and then a half note (C). A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first measure. Measures 7 and 8 continue the melody with quarter notes (D, E) and a half note (F#). Measure 9 features a sixteenth-note triplet (G, A, B) beamed together, followed by a quarter note (C), and then a half note (D). A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed below the first measure of this system. Measures 10 and 11 continue the melody with quarter notes (E, F#) and a half note (G). The bottom three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty.

12

Second system of a musical score, measures 12 through 17. The top staff (treble clef) contains the melody. Measure 12 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a sixteenth-note triplet (A, B, C) beamed together, followed by a quarter note (D), and then a half note (E). Measures 13 and 14 continue the melody with quarter notes (F#, G) and a half note (A). Measure 15 features a sixteenth-note triplet (B, C, D) beamed together, followed by a quarter note (E), and then a half note (F#). Measures 16 and 17 continue the melody with quarter notes (G, A) and a half note (B). The bottom three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty.

18

Third system of a musical score, measures 18 through 23. The top staff (treble clef) contains the melody. Measure 18 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a sixteenth-note triplet (C, D, E) beamed together, followed by a quarter note (F#), and then a half note (G). A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure. Measures 19 and 20 continue the melody with quarter notes (A, B) and a half note (C). Measure 21 features a sixteenth-note triplet (D, E, F#) beamed together, followed by a quarter note (G), and then a half note (A). Measures 22 and 23 continue the melody with quarter notes (B, C) and a half note (D). The bottom three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty.

- Contrepoint Renaissance à 2 voix

/5

À partir de la mélodie suivante, écrire un « mélange » à deux voix en utilisant les procédés du canon et du gymel, sans oublier les formules de cadence.

Superius

Altus

S

A

S

A

Sujet pour les EAD uniquement :

- Quatuor
Allegro moderato

/15

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

6

First system of a musical score, measures 6 through 11. The top staff (treble clef) contains the melody. Measure 6 starts with a forte (*f*) dynamic and a slur over a sixteenth-note triplet (F#, G, A). Measures 7-8 continue with quarter notes (B, C, D, E). Measure 9 has a slur over a sixteenth-note triplet (F#, G, A). Measure 10 has a half note (B) and a slur over a sixteenth-note triplet (C, D, E). Measure 11 starts with a piano (*pp*) dynamic and a quarter rest, followed by a quarter note (F#) and a half note (G). The bottom three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty.

12

Second system of a musical score, measures 12 through 17. The top staff (treble clef) contains the melody. Measure 12 starts with a slur over a sixteenth-note triplet (F#, G, A). Measures 13-14 continue with quarter notes (B, C, D, E). Measure 15 has a quarter rest, followed by a quarter note (F#) and a half note (G). Measure 16 has a slur over a sixteenth-note triplet (F#, G, A). Measure 17 continues with quarter notes (B, C, D, E). The bottom three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty.

18

Third system of a musical score, measures 18 through 23. The top staff (treble clef) contains the melody. Measure 18 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a quarter note (F#), followed by a quarter rest and a quarter note (G). Measures 19-20 continue with quarter notes (B, C, D, E). Measure 21 has a slur over a sixteenth-note triplet (F#, G, A). Measure 22 has a slur over a sixteenth-note triplet (B, C, D). Measure 23 has a slur over a sixteenth-note triplet (E, F#, G). The bottom three staves (treble, alto, and bass clefs) are empty.

Construire un thème de type *period* (antécédent-conséquent) de huit mesures à partir de l'idée initiale donnée. La réalisation devra comprendre les indications de degrés, cadences et structure.
(Attention : une erreur de structure entraînera automatiquement un 0/5).

Andante

Harmonisation clavier :

Basse donnée

Chant donné

Allegretto grazioso

Flûte

Piano

UE4 « Transversaux et Méthodologie »

Langue vivante (2h TD)

Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai
Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral

• **Musicologie** : L'étudiant choisit un cours de langue vivante proposé aux non-spécialistes parmi l'une des UFR de langues de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université ou bien s'inscrit au SIAL (e-learning) : <http://sial.paris-sorbonne.fr/>.

La dispense d'assiduité accordée en musicologie ne s'applique pas aux langues, les étudiants sont invités à déposer une demande spécifique à l'UFR concernée ou au SIAL.

• **Sciences et musicologie** : cours d'anglais assuré par la Faculté des Sciences de Sorbonne Université

• **Italien et musicologie** : italien tronc commun UE1

• **Pôle supérieur** : cours d'anglais assuré par le Pôle supérieur, ou cours de langue vivante proposé aux non-spécialistes parmi l'une des UFR de langues de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, ou dans l'offre du SIAL.

• **Enseignement à distance** : cours d'anglais imposé, assuré par le SIAL

Méthodologie (1h TD) – semestre 1

	Semestre 1 – Janvier	Session 2
- Musicologie	Contrôle continu intégral	
- Dispense d'assiduité	Contrôle terminal Écrit (2h). Prendre contact avec l'enseignant.e pour les modalités de l'évaluation finale (date et type)	
- Enseignement à distance	Contrôle terminal Écrit (2h).	S1 Oral

Examen semestre 1 :

En préambule :

- Lire attentivement les consignes des 4 exercices
- Vous rédigerez les réponses aux questions 2, 3 et 4 d'après la lecture du texte extrait de Nikolaus HARNONCOURT, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984 [1982 pour la 1^{ère} éd. en allemand], p. 14-16, disponible en fin de devoir.

1) Recherche documentaire (/3)

Vous devez effectuer des recherches sur l'œuvre suivante :

- *Parade*, ballet créé en 1917 au théâtre du Chatelet. L'œuvre est mise en musique par Erik Satie, sur un argument de Jean Cocteau et une chorégraphie de Léonide Massine. Elle fut créée par la compagnie des Ballets Russes – dirigés par Serge de Diaghilev – et Pablo Picasso se chargea des décors.

1.1 Recherche documentaire en ligne (/1.5)

Quelles ressources documentaires en ligne allez-vous mobiliser pour vous renseigner sur les différents acteurs de la création de cette œuvre ? Citez-en au moins quatre ; pour chaque réponse, justifiez votre choix et précisez la façon dont vous accéderez à la ressource depuis votre ordinateur.

1.2 Recherche documentaire physique (/1.5)

Vous souhaitez consulter des documents en bibliothèque pour approfondir vos recherches. À quelle bibliothèque vous rendez-vous et quel genre de documents choisissez-vous ? Enfin, détaillez en quelques mots les étapes nécessaires avant de vous rendre sur place.

2) Travail de reformulation (/2)

Les énoncés suivants présentent chacun une ou plusieurs maladresse(s) ou faute(s) de formulation : vous identifierez le ou les points à corriger et proposez une version rédigée correcte.

Énoncé	Faute(s) identifiée(s)	Reformulation proposée
Ce texte est fait par N. H. en 1982.		
Les lecteurs peuvent se demander qu'est-ce qu'on entend par « musique authentique ».		
Du coup, la musique ancienne occupe une large place dans les programmes de concert.		
Qualifiées d'exploits inédits, les auditeurs d'autrefois appréciaient les compositions contemporaines.		

3) Questions de compréhension et synthèse

3.1 De quel type de document provient cet extrait ? Vous indiquerez la bonne réponse et vous justifierez ce choix en 1 ou 2 phrases. (/0.5)

- Extrait d'un article de revue universitaire
- Extrait d'une méthode de musique
- Extrait d'une monographie
- Extrait d'un ouvrage collectif

3.2 Vous rédigerez une synthèse de cette notice qui comprendra : (/1.5)

- 1 phrase de présentation (informations formelles relatives au type d'écrit)
- 2 phrases résumant le contenu

3.3 Vous répondrez à ces questions : (/4)

- A/ Dans cet extrait, l'auteur distingue deux attitudes « radicalement différentes » vis-à-vis de la musique historique. Identifiez deux critères qui opposent ces deux conceptions.
- B/ Comment peut-on expliquer la présence croissante de musique historique dans les programmes de concerts aujourd'hui ?

- C/ Qu'est-ce qui justifie le basculement de la première conception de la musique historique à la deuxième, au début du XX^e siècle ?
- D/ Quelle définition proposeriez-vous d'une musique « authentique » ? Répondez en vous appuyant sur les propos de l'auteur.

4) Travail d'après un sujet de dissertation : (/9)

Sujet : « La vie musicale repose aujourd'hui sur la musique historique, en particulier sur celle du XIX^e siècle ».

Nikolaus HARNONCOURT, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984 [1982 pour la 1^{ère} éd. en allemand], p. 14-16.

Vous commenterez cette citation en vous appuyant sur des exemples précis du répertoire de la musique savante de la musique baroque à nos jours.

Vous répondrez à chacune des questions suivantes, en lien avec le sujet de dissertation ci-dessus :

4.1 Vous rédigerez un paragraphe proposant l'analyse du sujet (/2). Vous veillerez à :

- Identifier les différents mots-clés du sujet et les définir
- Recontextualiser la citation (contextes historique, esthétique, artistique).

4.2 Recherche d'idées (/1.5). Vous indiquerez sous forme de liste les termes techniques, noms de compositeurs ou compositrices, exemples musicaux que vous souhaitez mobiliser au cours de votre réflexion. Ces idées n'apparaîtront pas forcément de manière hiérarchisée. Vous pouvez vous aider du texte de Nikolaus Harnoncourt.

4.3 Vous formulerez une problématique, sous forme de phrase interrogative (/1.5).

4.4 Vous rédigerez l'introduction de votre dissertation, en prenant en compte les réponses aux questions précédentes et le plan suivant (/4) :

- I. La notion de musique historique pour penser des œuvres revisitées au présent
- II. La notion de musique historique pour penser des restitutions « authentiques »
- III. Une mise en perspective historique indispensable ?

Une attention toute particulière sera portée

- À la syntaxe et à la rédaction
- À la maîtrise d'une terminologie précise et adaptée à la thématique de la dissertation
- À la construction formelle de l'introduction

Dans la vie musicale d'aujourd'hui la musique historique joue un rôle prépondérant, au point qu'il serait bon de s'attaquer aux problèmes qui s'y rattachent. Face à la musique historique, il est deux attitudes radicalement différentes, qui correspondent à deux manières de la rendre non moins différentes : l'une la transpose au présent ; l'autre essaye de la voir avec les yeux de l'époque où elle est née.

La première conception est la plus naturelle et la plus courante à toutes les époques où il existe une musique contemporaine vraiment vivante. Elle est également la seule possible tout au long de l'histoire de la musique occidentale, des débuts de la polyphonie jusque dans la deuxième moitié du XX^e siècle, et aujourd'hui encore beaucoup de grands musiciens y adhèrent. Cette conception vient de ce que le langage musical a toujours été considéré comme étant absolument lié à son temps. Ainsi, vers le milieu du XVIII^e siècle, par exemple, on trouvait les compositions du début du siècle désespérément démodées, même si on reconnaissait leur valeur en tant que telles. On est sans cesse surpris par l'enthousiasme avec lequel, autrefois, on appréciait les compositions contemporaines comme des exploits inédits. La musique ancienne n'était considérée que comme une étape préparatoire, dans le meilleur des cas comme un objet d'études ; ou encore, en certaines rares occasions, elle était arrangée pour quelque exécution particulière. Lors de ces rares exécutions de musique ancienne - au XVIII^e siècle par exemple - on estimait qu'une certaine modernisation était absolument indispensable. En revanche, les compositeurs de notre temps qui adaptent des œuvres historiques savent parfaitement qu'elles seraient tout aussi facilement acceptées par le public sans être arrangées ; aujourd'hui l'arrangement n'est donc plus dicté par une nécessité absolue comme aux siècles précédents - si tant est qu'on jouât de la musique historique, elle était alors modernisée -, mais par la conception tout à fait personnelle de l'arrangeur. Des chefs comme Furtwängler ou Stokowski, animés par un idéal post-romantique, restituaient toute la musique ancienne dans cet esprit. C'est ainsi que les œuvres pour orgue de Bach furent instrumentées pour un orchestre wagnérien, ou ses Passions exécutées avec des effectifs gigantesques, dans un style hyper-romantique.

La deuxième conception - celle qui prétend être fidèle à l'œuvre - est sensiblement plus récente que celle dont il était question plus haut, ne datant que du début du XX^e siècle à peu près. Depuis, on exige de plus en plus des restitutions de musique historique qu'elles soient « authentiques », et certains interprètes - non des moindres - prétendent en avoir fait leur idéal. On s'efforce de rendre justice à la musique ancienne en tant que telle et de la restituer conformément à l'esprit de l'époque de sa création. Cette attitude face à la musique historique - ne pas la rapporter au présent mais se replacer soi-même dans le passé - est le symptôme de l'absence d'une musique contemporaine vraiment vivante. La musique d'aujourd'hui ne satisfait ni les musiciens ni le public, dont la plus grande part s'en détourne carrément ; et pour combler le vide qui s'est ainsi créé, on revient à la musique historique. Ces derniers temps, on s'est même tacitement habitué à comprendre, sous le vocable musique, en premier lieu la musique historique ; au mieux on l'applique accessoirement à la musique contemporaine. Cette situation est absolument nouvelle dans l'histoire de la musique. Un exemple pourrait l'illustrer : si l'on bannissait aujourd'hui la musique historique des salles de concert pour ne plus donner que des œuvres modernes, les salles seraient bientôt désertes - alors qu'il se serait passé exactement la même chose du temps de Mozart si l'on avait privé le public de musique contemporaine pour ne lui offrir que de la musique ancienne (de la musique baroque par exemple). On voit donc que la vie musicale repose aujourd'hui sur la musique historique, en particulier sur celle du XIX^e siècle. Depuis la naissance de la polyphonie, cela n'avait encore jamais été le cas. De même, on ne ressentait autrefois dans la restitution de musique historique aucun besoin d'authenticité telle qu'on l'exige aujourd'hui. La perspective historique est par essence absolument étrangère à une époque culturellement vivante. Cela, on le voit aussi dans les autres arts : ainsi, par exemple, on n'avait autrefois aucun scrupule à ajouter une sacristie baroque à une église gothique, à ôter les plus somptueux autels gothiques et à les remplacer par des autels baroques, alors qu'aujourd'hui on restaure et on sauvegarde tout méticuleusement. Cette conception historique a pourtant un avantage : elle nous permet pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental chrétien d'adopter un point de vue libre et ainsi d'embrasser toute la création du passé. C'est ce qui explique la place sans cesse croissante qu'occupe la musique historique dans les programmes de concerts.

Projet professionnel (1h TD) – semestre 2

	Semestre 2 – Mai
- Musicologie - Enseignement à distance - Dispense d'assiduité	Contrôle continu intégral (Dossier « Projet professionnel » ou Rapport de stage)

UE5 « Optionnels »

Optionnel « Musique » : Chœur et Orchestre Sorbonne Université (4h TD)

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai
- Musicologie	Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral

Optionnel « Musicologie » : Domaines musicologiques appliqués (2x1h TD)

Attention : il est strictement impossible de valider deux fois le même cours. C'est pourquoi : il faut changer de Domaines musicologiques appliqués tous les ans (sauf redoublement, si le cours n'est pas validé, et à l'exception de la Direction de chœur) ; un étudiant AJAC qui choisirait pour ses deux UE5 l'option Domaines musicologiques appliqués doit suivre quatre cours différents en parallèle, deux par semestre.

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai	Session 2	
- Musicologie - Musicologie et italien*	Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral		
- Dispense d'assiduité	Contrôle continu aménagé Prendre contact avec l'enseignant pour les modalités de l'évaluation finale (date	Contrôle continu aménagé Prendre contact avec l'enseignant pour les modalités de l'évaluation finale (date		
- Enseignement à distance (Esthétique et musique S1, Arts MÂ et Ren. S2)	Écrit (2h)	Écrit (2h)	S1 Oral	S2 Oral

* Au choix en UE1 avec un Domaine musicologique.

Examen semestre 1 (Esthétique et musique) :

EXERCICE 1

Vous situerez le propos suivant dans l'histoire des conceptions de la musique : vous nommerez et définirez le courant esthétique dont il relève, et préciserez à quelle(s) conception(s) de la musique il s'oppose, en donnant des exemples commentés d'œuvres musicales illustrant chacune des positions théoriques que vous évoquerez.

« Qu'on ne cherche pas dans une œuvre musicale l'exposition de quelque état de l'âme ou de quelque histoire de cour ; qu'on se borne à y voir de la musique, et on jouira pleinement, purement, de tout ce qu'elle peut donner. Là où le beau musical fait défaut, ce n'est pas avec un programme bien précis ou avec de grands mots qu'on le remplacera ; s'il se trouve dans la composition, tout le reste est superflu. »

(Édouard Hanslick, *Du Beau dans la musique*)

EXERCICE 2

Pour chacune des œuvres suivantes, rédigez un paragraphe de présentation rappelant son contexte de composition et explicitant les enjeux esthétiques qui s'y révèlent :

- Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie n° 6*
- Johannes OCKEGHEM, *Missa prolationum*
- Claudio MONTEVERDI, *Le Combat de Tancredi et Clorinde*

Examen semestre 2 (DMA : Arts Moyen Âge/Renaissance) :

En reprenant la méthode d'analyse des images développée dans le cours, vous décrirez précisément la double image ci-dessous en vous attachant plus particulièrement à celle de gauche.

Vous rédigerez le commentaire en présentant, décrivant et analysant l'œuvre, son contexte de production et les divers éléments déterminant le style et la période de réalisation en argumentant vos propos.

Vous commenterez tout particulièrement la disposition des musiciens ainsi que leur relation à la scène représentée.

Vous évoquerez des représentations semblables dans d'autres sources du Moyen Âge et de la Renaissance afin de montrer leurs similitudes et leurs divergences.

Informations sur le document

Lieu de conservation : Paris, Bibliothèque nationale de France, ms., français 8, f°212

Production : Paris, vers 1320–1330

Texte : Guiard des Moulins, *Bible historiale* extrait du Psautier (f. 212-234v)

Enlumineur : Maître de Fauvel

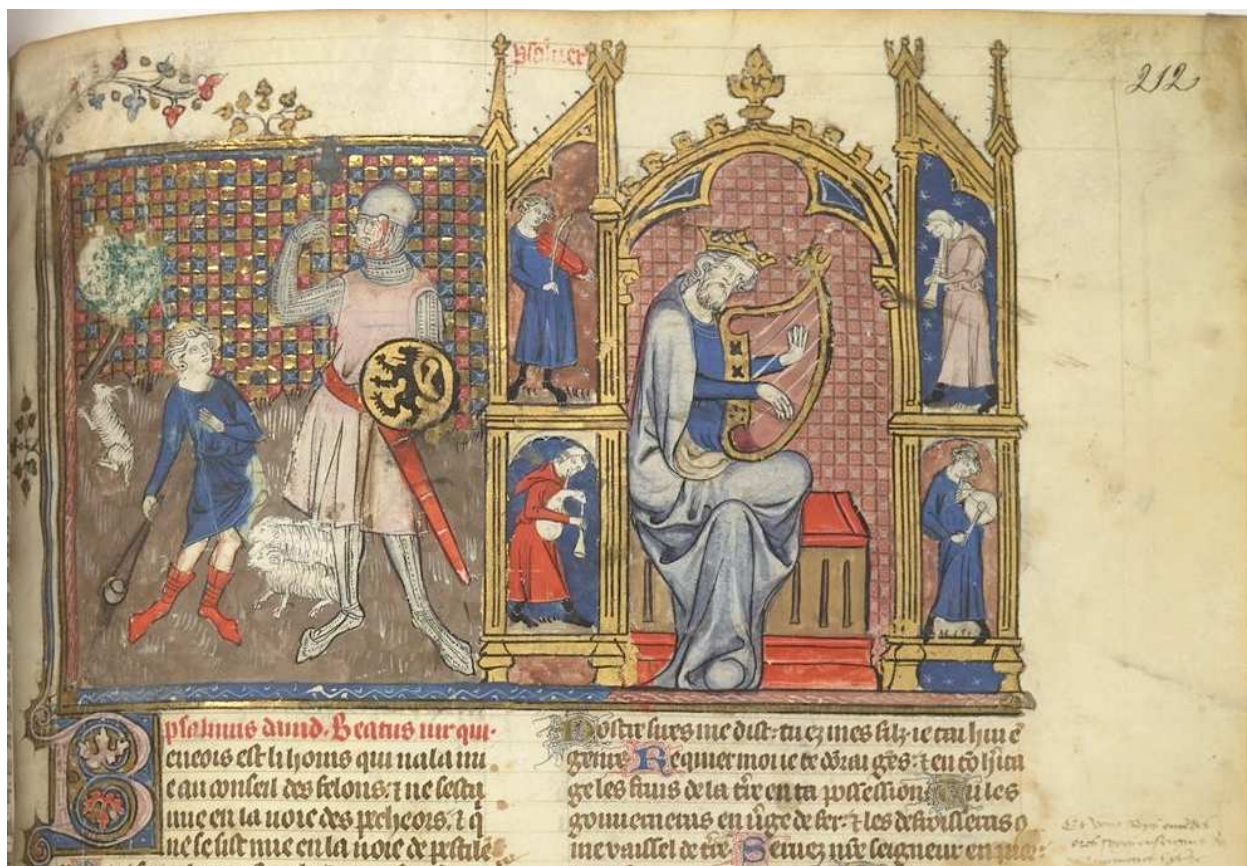
Rubrique : « Cii commence le psaltier psalmus david beatus vir qui »

Document

Page complète :



Image à commenter :



Options Faculté des Lettres (liste) : modules optionnels proposés par les autres UFR de la Faculté des Lettres ou SUAPS ou C2i

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai
- Musicologie	Contrôle terminal	Contrôle continu intégral

Option spécifique Sciences et Musicologie : Le son au cinéma (2h TD)

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai
- Sciences et musicologie - Pôle supérieur, parcours « Création »	Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral

Optionnel Pôle supérieur : PMC (PSPBB) ou SUAPS ou Domaine musicologique ou Domaines musicologiques appliqués

	Semestre 1 – Janvier	Semestre 2 – Mai
- Pôle supérieur	Contrôle continu intégral	Contrôle continu intégral