

Comparer

C'est là le maître mot de l'épreuve du Baccalauréat... Aussi bien pour les options facultatives que pour l'enseignement de spécialité, il est demandé aux candidats de **comparer** une des œuvres étudiées durant

l'année avec une autre, non travaillée (mais identifiée : pas de devinette, c'est expressément écrit dans le programme officiel).

L'ÉPREUVE DU BACCALAURÉAT OPTION FACULTATIVE

L'épreuve est organisée en deux parties enchaînées et évaluées par le même jury. La partie A mobilise les compétences perceptives du candidat et sa culture musicale, la partie B lui permet de témoigner de ses pratiques musicales. Les deux parties de l'épreuve peuvent se succéder dans un ordre choisi par le candidat.

Une fiche de synthèse, remplie par le candidat (à la fin de ce livret), présente au jury les réalisations et études qui constituent le corpus du candidat élaboré tout au long de l'année scolaire. Y figurent notamment les pratiques musicales qui ont été conduites durant l'année scolaire ainsi que les orientations ayant présidé à l'étude des problématiques du programme. Ce document, dont la présentation au jury est obligatoire, n'est pas évalué, mais permet au jury d'enrichir le questionnement du candidat durant les deux moments de l'épreuve.

■ Partie A. Écoute comparée

13 points, 30 minutes maximum

Deux brefs extraits d'œuvres musicales, dont l'un est obligatoirement issu d'une des œuvres du programme limitatif publié au *Bulletin officiel (BO)* du ministère de l'Éducation nationale sont écoutés successivement (au maximum à trois reprises). Guidé par les questions du jury, le candidat en réalise le commentaire comparé visant à souligner les différences et ressemblances entre les musiques entendues (caractéristiques, expressions, références, etc.). Certaines questions posées peuvent éventuellement s'appuyer sur un document (bref texte ou

bref extrait de partition notamment) communiqué au candidat durant son interrogation et lui permettant d'enrichir sa réponse.

La fiche de synthèse permet d'élargir l'entretien à d'autres œuvres connues du candidat.

Le jury évalue les compétences perceptives du candidat et sa connaissance des problématiques étudiées dans le cadre du programme. Il apprécie également ses capacités à utiliser à bon escient ses connaissances et compétences musicales (vocales et/ou instrumentales) pour resituer les extraits entendus dans l'histoire générale de la musique.

■ Partie B. Interprétation

7 points, le reste du temps sur 40 minutes maximum

Après avoir brièvement présenté la nature d'une pièce témoignant des pratiques musicales menées durant l'année scolaire, le candidat en interprète tout ou partie à l'aide de sa voix ou de son instrument, en étant éventuellement accompagné par ses partenaires habituels au lycée (quatre élèves maximum, issus du lycée du candidat). Cette interprétation est suivie d'un entretien avec le jury.

L'évaluation porte sur la qualité artistique de l'interprétation (quel que soit le niveau technique auquel se situe le candidat) et sur la capacité du candidat à mettre la pièce choisie en perspective avec les problématiques du programme.

Pour l'ensemble de l'épreuve, un piano est mis à disposition du candidat. Tout autre instrument utilisé doit être apporté par les soins du candidat et sous son entière responsabilité.

Seuls les points au-dessus de la moyenne de la note globale (partie A + B) seront affectés du coefficient 1 (ou 2, si la musique est la première ou la seule option facultative).

■ Les questionnements du programme en option facultative

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 1 L'œuvre et son organisation

- L'œuvre et ses composantes : éléments constitutifs et leur organisation, unité et diversité, stratégies pour l'écoute, formes et structures.
- L'œuvre et son codage : libertés et contraintes, traditions/conventions/originalités, représentations visuelles et réalités auditives.

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2 L'œuvre et ses pratiques

- L'œuvre et sa diffusion : éditions, réception par le public (les publics) hier et aujourd'hui, supports de diffusion.
- L'œuvre et ses prolongements : arrangement, transcription, citation.
- L'œuvre et son interprétation : conventions, fidélité, trahison, goût musical, authenticité stylistique.

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 3 L'œuvre et l'histoire

- L'œuvre et ses références au passé : citation, emprunt, allusion, pastiche, hommage musical.
- L'œuvre et son contexte : place de l'œuvre dans l'histoire, son environnement artistique, culturel, social et politique.

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 4 L'œuvre, la musique et les autres arts

- L'œuvre, ses prétextes, ses références, ses usages : créations musicales d'après un texte, un tableau, un événement ; utilisation d'une œuvre préexistante dans une chorégraphie, un film, etc.

L'ÉPREUVE DU BACCALAURÉAT ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ

■ I. Partie écrite (culture musicale et artistique)

3 h 30 sur 20 points

L'épreuve repose sur deux œuvres musicales identifiées par le sujet (titre, auteur ou origine, dates du compositeur et/ou date de composition). Ces œuvres sont, chacune, présentées par l'audition d'un extrait significatif (ou intégralité, si l'œuvre est courte) :

- l'extrait de la première œuvre, issue du programme limitatif publié au *BO*, est exclusivement écouté durant la première partie ;
- l'extrait de la seconde œuvre, hors programme limitatif, est écouté durant les deux parties de l'épreuve.

Partie A (commentaire comparé des extraits musicaux)

1 heure, sur 7 points

Le sujet est distribué 5 minutes après l'audition des deux extraits (trois autres écoutes au moins suivront).

Guidé par des entrées de comparaison proposées par le sujet et relevant des grandes questions du programme de terminale, le candidat doit rédiger son commentaire faisant apparaître les différences et ressemblances des musiques diffusées et témoignant de ses connaissances sur l'esthétique et la sociologie de la musique.

Partie B (questions sur la 2^{de} œuvre)

2 h 30, sur 13 points

Le candidat doit répondre à une série de questions portant sur l'œuvre hors programme limitatif de la partie précédente, dont l'extrait repré-

sentatif, diffusé à plusieurs reprises, éventuellement allongé dans sa durée (environ six minutes maximum).

Les questions posées peuvent concerner :

- une ou plusieurs des grandes questions qui organisent la partie « contenus » du programme de la classe de terminale ;
- un ou plusieurs aspects caractéristiques de l'œuvre et de son interprétation ;
- la description de l'organisation musicale qui caractérise tout ou partie de l'extrait diffusé.

Le sujet est éventuellement accompagné de documents annexes identifiés (distribués au début de la seconde partie de l'épreuve) sur lesquels le candidat peut s'appuyer pour enrichir ses réponses aux questions posées (extrait ou totalité d'une partition ou représentation graphique adaptée correspondant au document sonore ; document iconographique : reproduction d'une peinture, d'une photo, etc. ; bref texte).

■ II. Partie orale (pratique et culture musicale et artistique)

30 minutes sur 20 points

Partie A (pratique musicale)

15 minutes maximum, sur 10 points

L'épreuve consiste en une interprétation vocale ou instrumentale individuelle ou collective (quatre élèves maximum issus des classes de musique du lycée du candidat) articulée aux pratiques musicales menées en classe, suivie d'un entretien avec le jury.

Elle est organisée en deux moments successifs :

- a) **L'interprétation** (sur 10 points) : le candidat présente brièvement puis interprète (éventuellement accompagné dans les conditions précisées ci-dessus) une pièce de son choix intégrant ou suivie d'un bref prolongement original (variation, développement, improvisation, composition, etc.) ;

- b) **L'entretien** : le jury interroge le candidat sur le contenu du moment précédent. Il l'invite, d'une part, à préciser les articulations aux pratiques musicales conduites en classe et aux champs de questionnement qui organisent le programme de la classe de terminale, d'autre part, à expliciter la démarche créative poursuivie et les processus musicaux librement mis en œuvre dans le prolongement proposé. Le candidat illustre son propos d'exemples chantés ou joués.

Partie B (culture musicale)

Sur 10 points, le reste du temps sur 30 minutes

Le candidat écoute un extrait significatif d'une œuvre hors programme limitatif, identifiée (titre, auteur ou origine, dates du compositeur et/ou date de composition) et explicitement référée à l'une au moins des « quatre grandes questions » qui organisent le programme de terminale. Guidé par les questions du jury, il est amené à la commenter du point de vue de la ou des questions du programme auxquelles elle se rapporte et à la comparer à, au moins, une des œuvres du programme limitatif. L'écoute peut être réitérée.

La présentation initiale comme les réponses apportées aux questions posées par le jury peuvent opportunément s'appuyer sur la voix chantée du candidat ou l'usage d'un instrument qu'il aura pris soin d'apporter (un clavier est à sa disposition dans la salle d'interrogation). Chacune des deux notes (épreuves écrites I et épreuves orales II) est affectée du coefficient 3.

Cette année, le *BO* n'a précisément apparié aucune des « œuvres imposées » (qui ne sont plus que trois : Bach, Debussy et le Jazz oriental) à chacune des « quatre grandes questions ». Chaque œuvre est donc susceptible d'être abordée sous chacun des quatre « angles ».

Passons-les en revue un par un.

LES QUATRE PROBLÉMATIQUES DE L'ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ 1 La musique, le rythme et le temps

Voici l'éclairage donné par le *Bulletin officiel* :

« La musique se construit par un jeu de contrastes qui, à diverses échelles, organise le temps. Continuités et ruptures, développements et récapitulations, tensions et dénouements, instantanéité et mémoire sont quelques exemples de ces couples quasi antagonistes dont le dialogue altère la linéarité du temps pour fabriquer la musique. Après le compositeur – celui qui crée –, l'auditeur – celui qui écoute – ne cesse d'articuler les événements sonores perçus en fonction de références et expériences préexistantes. Mètre, carrure, mesure, tactus, tempo, motif, thème, phrase, formes fixes et leur refus, harmonie, dissonance, polyphonie, densité, etc. deviennent autant de caractéristiques contribuant à créer une expérience rythmique qui éclaire le geste du compositeur comme la sensibilité de l'auditeur. Permettant de comprendre le temps de la musique, cette expérience particulière ne reste jamais figée, chaque œuvre, chaque époque, chaque esthétique le réinventant à son tour. »

Du plus loin que nous puissions remonter dans l'histoire, la musique fut inféodée à la parole. Et le **rythme** (c'est-à-dire la succession de durée) des sons dépendait, dans ces temps reculés, des accents de durée des syllabes qu'ils portaient, une des composantes de la **prosodie**.

Ainsi en est-il du chant grégorien :



<https://www.youtube.com/watch?v=ArioNBfikFc>

Mais aussi des chansons de geste, qui étaient chantées (bien que nous n'en gardions pratiquement pas d'exemple) un peu comme cela :



https://www.youtube.com/watch?v=jQQRe3NK_C8

et des premiers chants de troubadour :



<https://www.youtube.com/watch?v=ijqNBpOU5Vs>

Les premières tentatives de notation rythmique datent du XII^e siècle et de l'**École de Notre-Dame** :



https://www.youtube.com/watch?v=5nz6wOF_WNY

Mais la multiplication des possibilités rythmiques et de leur écriture verra surtout le jour avec l'**Ars nova** au début du XIV^e siècle :



<https://www.youtube.com/watch?v=hpaZRW9A80s>

La musique de danse, qui réclame une certaine régularité, est à l'origine de la mise en place, aux XVI^e-XVII^e siècles, de barres de mesure qui imposent des accentuations régulières (temps forts). Cette régularité des temps et des temps forts, qu'on peut mettre en évidence avec une **pulsation** (un **tactus** disent les anciens) perdurera jusqu'au XX^e siècle. Elle donne l'illusion d'un temps qui s'écoule régulièrement. Mais, d'une part, l'interprète a la possibilité de ralentir ou d'accélérer cette pulsation, et donc de changer le **tempo**, et, d'autre part, comme dans la vie, le temps peut paraître plus ou moins long en fonction des événements musicaux qui s'y déroulent. Un **rythme harmonique** (c'est-à-dire la vitesse de succession d'accords) rapide ; de multiples modulations ; les changements brusques de **dynamique** (intensité sonore) : tous ces événements peuvent être perçus comme des accélérations du temps. Inversement, la répétition d'une même cellule, la constance d'une nuance faible, la reprise de phrases identiques, ou d'une partie entière de l'œuvre, peuvent influencer sur la perception du temps ; en d'autres termes, le temps dépend de la structure.

Comparez un extrait d'une ouverture de **Richard Strauss** comme celle de *Don Juan* :



<https://www.youtube.com/watch?v=pas4yPjItNQ>

et une pièce au temps lisse (c'est-à-dire sans pulsation évidente) comme *Lux aeterna* de **Ligeti** :



<https://www.youtube.com/watch?v=-iVYu5lyX5M>

et vous comprendrez combien la perception du temps est relative.

**PROBLÉMATIQUE
DE SPÉCIALITÉ 2** Le timbre et le son

Précisions du *BO* :

« La musique manie aujourd’hui un riche vocabulaire de timbres. Après s’être très progressivement élargi au fil des siècles et des échanges culturels, son périmètre a augmenté de façon exponentielle avec l’arrivée de l’électricité, du numérique et de tous les nouveaux instruments qui en ont découlé. Les références ont aujourd’hui incontestablement changé : d’un côté les créations populaires et savantes ne cessent d’intégrer des sonorités *a priori* extérieures au champ musical, de l’autre nombre d’interprètes et de musicologues s’engagent dans une recherche nouvelle d’authenticité historique sur des répertoires anciens (interprétation sur instruments d’époque, engouement pour les voix disparues et fantasmées). Le son des musiques est devenu un paramètre central de la musique, qu’il s’agisse de la créer, de l’interpréter, de l’enregistrer, de la diffuser et, bien entendu, de l’écouter et de l’apprécier. Cette longue histoire du timbre peut aussi se lire comme le reflet du dialogue plus ou moins direct entre les créateurs et les technologies de la facture instrumentale, bien avant celles de l’électricité et du numérique. Le facteur d’instruments crée des outils que le compositeur, allié à l’interprète, peut éventuellement valider – en composant – pour permettre de les améliorer et d’en inventer d’autres. Ainsi, ce vocabulaire peut s’enrichir dès lors que le progrès technique rencontre la création artistique et que celle-ci satisfait les goûts d’un public. »

On ne sait toujours pas pour quels instruments **Jean-Sébastien Bach** écrivit son *Art de la fugue* – cette question l’intéressait fort peu, lui qui percevait la musique « **contrapuntiquement** », c’est-à-dire comme un empilement de lignes mélodiques, quels que soient les instruments ou les voix à qui on les confiait. Si **Mozart** s’intéresse aux timbres nouveaux comme ceux de la clarinette ou du *pianoforte*, ce qu’il admire encore dans un orchestre comme celui de Mannheim, c’est sa capacité à faire des nuances précises et globales. Chez **Beethoven**, en revanche, le timbre devient une composante majeure, comme le prouvent les 11 mesures du premier mouvement de la 7^e *Symphonie* :



https://www.youtube.com/watch?v=Pta3Tgp_A08
(à 3 min)

où l’on n’entend que des *mi*, certes avec des rythmes et des octaves différents, mais surtout avec des timbres différents : une préoccupation qu’on retrouvera beaucoup plus tard chez **Schoenberg** et sa *Klangfarbenmelodie*. Mais c’est à **Berlioz** et à son traité d’orchestration qu’il appartiendra de théoriser l’importance du timbre. Cela transparaît sans conteste dans sa *Symphonie fantastique* :



<https://www.youtube.com/watch?v=rQXtC6B3CKQ>
(écoutez à partir de 40 minutes !)

Cet intérêt pour le timbre sera repris par les compositeurs russes, puis les « impressionnistes » français **Debussy**, **Ravel**... Comparez une œuvre comme l’*Alborada del grazioso* en version première au piano :



https://www.youtube.com/watch?v=3vVO_SNtnJ0

à l’orchestration qu’en fait le maître de Montfort-l’Amaury !



<https://www.youtube.com/watch?v=sDSSP7MZonA>

Son contemporain **Edgar Varèse** (1883-1965) est un des premiers à se désintéresser des techniques habituelles de composition pour travailler « la matière sonore elle-même ». Dans *Amériques* (1918 à 1921),



<https://www.youtube.com/watch?v=8zXaEwWFbnA>

il emploie, outre les instruments traditionnels, 11 percussionnistes et les sons modulés en fréquence et en intensité d’une sirène ; mais il est trop visionnaire par rapport aux moyens techniques dont il dispose. Il ne pourra vraiment s’exprimer qu’après la naissance de la musique

concrète (1948), qui permet à **Pierre Schaeffer** (1910-1995) et à **Pierre Henry** (1927-2017) avec *5 études de bruits*, de réaliser grâce à l'enregistrement les premières œuvres intégrant les bruits. La musique **électro-nique**, construite à partir de sons créés grâce à l'électricité, voit le jour très peu de temps après, à partir de 1951, dans des studios élaborés par des compositeurs comme :

Herbert Eimert (1897-1972),
Klangstudie I :



<https://www.youtube.com/watch?v=BLSZ3cTI-6Y>

Et pour ceux qui comprennent l'allemand :



<https://www.youtube.com/watch?v=ZuY3EpUQjwY>

Luciano Berio (1925-2003),
Omaggio a Joyce :



https://www.youtube.com/watch?v=jV_76OZSsqo

Ou **Bruno Maderna** (1920-1973),
Musica elettronica :



<https://www.youtube.com/watch?v=U6XnHOVAmKI>

L'utilisation combinée de sons préenregistrés et de sons de synthèse donnera, à la fin des années 50, naissance à la musique **électroacoustique** avec des œuvres comme *Gesang der Jünglinge* en 1956 de **Karlheinz Stockhausen** (1928-2007) :



<https://www.youtube.com/watch?v=s7HD-95knVQ>

Le caractère impersonnel, lié à la diffusion par des haut-parleurs de la musique, incitera les compositeurs à concevoir la musique dite **mixte** qui fait intervenir, en plus des appareils, de véritables interprètes. La liste est longue des musiciens et écoles qui, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, écrivent ou enregistrent des œuvres aidés par la technologie :

– premières recherches de **Jean-Claude Risset** (1938-2016) :



<https://www.youtube.com/watch?v=UKdJjvZlxPg>

– école spectrale de **Gérard Grisey** (1948-1998), *Espaces acoustiques* :



<https://www.youtube.com/watch?v=jQgLU0gjPTI>

qui se sert de la structure même des sons – voir acoustique en fin de volume – pour les façonner ;

– acousmatique d'un **François Bayle** (1932) :



<https://www.youtube.com/watch?v=gAse1L0nzKU>

qui met l'accent sur la spatialisation de la diffusion, etc.

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ 3

L'interprétation et l'arrangement

Là encore, le *BO* précise :

« Jusqu'à l'invention de l'enregistrement et *a fortiori* la démocratisation des appareils de diffusion de la musique enregistrée, la musique, une fois créée, ne pouvait vivre et revivre que par ce que voulaient bien en faire les musiciens qui s'en emparaient. Les interprètes avaient donc un rôle déterminant pour faire connaître et diffuser les œuvres. Parallèlement, la faible quantité de musique éditée contraignait sa diffusion, les compositeurs prenant d'autant plus la liberté d'arranger leurs propres œuvres – et celles d'autres musiciens – pour écrire de nouveaux projets. Certes compositeurs, ils se muaient volontiers en véritables arrangeurs.

L'émancipation du compositeur depuis la fin des Lumières, marquée au creux du XIX^e siècle par l'apparition de la notion de droit d'auteur, change progressivement le paysage de la création, de l'interprétation et donc de l'arrangement. D'un côté émergent de nombreux auteurs/compositeurs/interprètes, notamment dans le domaine des musiques populaires, de l'autre apparaissent des spécialisations multiples s'articulant pour créer, interpréter, recréer la musique. La période contemporaine, où l'enregistrement et la diffusion sont devenus la norme, où l'internet et le spectacle vivant

se disputent les auditeurs, où chacun peut, sinon composer, du moins arranger en jouant de plus en plus aisément avec les paramètres de la musique, poursuit cette riche et complexe histoire. »

La notion d'interprétation est une notion fondamentale en musique. Avant la naissance de l'enregistrement, l'existence d'une œuvre était forcément liée à une « mise en son » ponctuelle, et sa survie à une mémoire auditive ou une fixation écrite. *L'interprète* est, chez les Romains, un intermédiaire entre deux parties : un médiateur, un traducteur, celui qui explique. C'est toujours le cas ! Aucun des systèmes de notation ne saurait être fidèle. La notation des timbres est pratiquement inexistante. Celle des intensités est très insuffisante. Celle des durées reste très approximative. Seule celle des hauteurs *en musique classique* est fiable, puisqu'elle se fonde dans le cadre préexistant et inamovible des échelles et gammes. L'interprète est donc forcément un créateur, qui tente de « lire entre les lignes », de restituer au mieux la pensée de l'auteur. Ce qui laisse un pourcentage de subjectivité indéniable ! Et surtout impose dans la majeure partie des cas une connaissance approfondie de la musique (de l'harmonie entre autres), des styles, des époques et des auteurs. C'est encore plus vrai pour l'époque baroque, lors de laquelle on invente une sorte de sténographie musicale, le **chiffrage**, qui indique à celui qui tient la basse continue quel accord jouer : à lui de positionner cet accord comme il le souhaite, et d'y ajouter les notes étrangères qu'il souhaite. Ce qui est aussi vrai pour les solistes. Il suffit de comparer la partition d'une sonate de **Corelli** avec ce que l'auteur-interprète jouait réellement¹.

La disparition de la basse continue au début du XIX^e siècle semble restreindre cette « liberté » de l'interprète. Cependant, on sait, qu'un compositeur comme **Chopin** n'interprétait jamais ses propres œuvres deux fois de la même façon !

Tout cela, plus une part d'ignorance, de « mode » – qui fait forcément évoluer l'interprétation des œuvres en fonction des goûts et envies des auditeurs – permet fort heureusement aux artistes de proposer et d'enregistrer chaque année de nouvelles interprétations des mêmes œuvres.

La notion même de fixation absolue et d'**Urtext** (partition se voulant un reflet exact du ou des manuscrits du compositeur) est très récente. Elle n'a évidemment pas de sens à propos d'un genre comme la **variation**, fondé sur la modification permanente d'un thème (du compositeur ou de ses collègues), touchant son rythme, son mode, sa mélodie, ou son harmonie, comme les 32 Variations de **Beethoven** :



<https://www.youtube.com/watch?v=gPG310T1mY0>

Certains thèmes très simples comme la *folia* ont donné naissance à des myriades de variations, comme celles de **Corelli** :



<https://www.youtube.com/watch?v=f9QIXavEZ5o>

En fonction des circonstances, des impératifs techniques, des succès ou des échecs, les compositeurs ont sans cesse remanié leurs œuvres ou celles des autres, quand ils n'ont pas purement et simplement, comme **Haendel** ou **Rossini** par exemple, repris les mêmes musiques pour les adapter à de nouveaux opéras. Les **transpositions** (changements de tonalité en fonction de la **tessiture**, voir page 106), **transcriptions** (réécritures pour des instruments différents), les **arrangements** (adaptations en fonction des instruments présents), les **réductions** (transcription d'une œuvre de chambre ou orchestrale pour un instrument polyphonique) foisonnent dans l'histoire de la musique. Ces dernières, surtout, ont permis, aux XVIII^e et XIX^e siècles, de jouer au piano (instrument présent dans tout foyer bourgeois) tous les opéras, toutes les symphonies du moment.

Ainsi les **paraphrases** de **Liszt** sont-elles restées célèbres :



<https://www.youtube.com/watch?v=1NRcAr0RvkQ&list=RD1NRcAr0RvkQ>

Le jazz a érigé l'arrangement en principe, puisque son fonctionnement est, dans la majorité des cas, le suivant : reprendre un **standard**

1. On a la chance de posséder un témoignage précis : voir à ce sujet la page 40 du livret du candidat du Bac 2016.

(une mélodie) déjà connu, et surtout sa **grille** (c'est-à-dire la succession des accords qui l'accompagnent) pour les confier à un ensemble, dans lequel chaque instrument, à un moment donné, improvisera durant son **chorus**.

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ 4 Diversité et relativité des cultures

Voilà ce que note le *BO* sur cette question :

« La création musicale contemporaine est marquée par un effacement progressif des marqueurs qui spécifiaient jusqu'à présent les traditions, esthétiques et cultures musicales. Qu'elle soit savante ou populaire, de tradition écrite ou orale, la musique occidentale témoigne sans cesse de cette évolution.

Inversement, les traditions musicales non occidentales se voient de plus en plus colorées par des figures esthétiques qui ne relèvent aucunement de leurs traditions, notamment du fait de plusieurs vecteurs techniques (amplification, enregistrement, numérisation, diffusion) qui introduisent dans les pratiques traditionnelles un nouveau rapport à l'espace, au temps, à la mémoire et à la fixation de l'événement sonore. Ce mouvement touche la géographie des cultures musicales, mais aussi leur temporalité. Bien plus et tout autrement que par le passé, on assiste aujourd'hui à un brassage des cultures musicales. Nombreuses, diverses et souvent très marquées, elles constituent de nouvelles ressources et perspectives pour enrichir et développer les pratiques de tous les musiciens, qu'ils créent, interprètent, ou écoutent de la musique. Mais, paradoxalement, cette richesse ne recèle-t-elle pas un risque d'uniformité ? Découvrir les ressorts et les conséquences de ces évolutions révélatrices du monde contemporain et les apprécier à la lumière de diverses époques antérieures permettent d'en mesurer les intérêts, les perspectives et peut-être les limites. »

L'absence de moyen de fixation avant le XI^e siècle et, par la suite, la perte de manuscrits nous privent d'une quantité considérable de pro-

ductions musicales, vraisemblablement très diverses, et ce depuis la nuit des temps. Le premier corpus conservé, celui du chant grégorien, est né – il ne faut pas l'oublier – de la cantillation juive, « adaptée » à la mode occidentale, comme le met si bien en valeur **Marcel Pérès** :



<https://www.youtube.com/watch?v=pGgB0bf2PHU&list=PLF8FB13C3AA73D57D>

Au VIII^e siècle, la conquête arabe de l'Espagne allait produire un premier métissage en musique comme en poésie ou en architecture.



<https://www.youtube.com/watch?v=7p5T156l4tg>

Dans le même temps, plus au nord et à l'est, en cherchant à unifier le chant religieux, **Pépin le Bref** et son fils **Charlemagne** déclenchaient un « raboutage » des cultures musicales, éliminant un nombre important de pratiques locales (**chant ambrosien, gallican**, etc.) :



https://www.youtube.com/watch?v=AxxMVG8s6_o

Quant à la musique profane, sa conservation est pratiquement inexistante avant le XV^e siècle, époque à laquelle les musiciens savants l'utilisent parfois dans leurs compositions, comme le fera plus tard **Certon** dans sa messe sur *Le pont d'Avignon* :



<https://www.youtube.com/watch?v=VNfMkBcUJ-g>

À cette époque, alors que les Anglo-Saxons avaient une musique différente de la nôtre (plus saxonne que celtique ; à base de tierces et de sixtes), la guerre de Cent Ans favorisa un nouveau brassage¹.

1. Une petite explication pour réviser votre anglais :



<https://www.youtube.com/watch?v=WWay0cLds5w>

Témoin ce morceau de **Dufay** (1397-1474), *Conditor alme syderum* :



<https://www.youtube.com/watch?v=UqYgWMDkh5g>

L'époque des grandes découvertes aurait pu apporter un sang véritablement neuf dans l'art des sons. Mais on sait de quelle manière les conquistadors respectèrent les cultures qu'ils découvrirent ! À peine quelques danses baroques comme les chaconnes ou les sarabandes gardent-elles peut-être très vaguement le souvenir de rythmes amérindiens¹.

Il faudra attendre le XIX^e siècle, pour que les compositeurs de musique de concert commencent vraiment à s'intéresser aux cultures autochtones : et tout d'abord à celles des peuples « soumis » dans l'Europe même, et leurs modes particuliers (Juifs, Polonais, Hongrois...). À l'égard du métissage, l'histoire du peuple rom est très significative : originaires

d'une caste hindoue connue pour sa valeur musicale, les Roms se déplacèrent peu à peu vers l'ouest, intégrant sur leur itinéraire les pratiques musicales des peuples rencontrés : ainsi naîtra la musique tzigane en Hongrie, celle des Gitans d'Andalousie, la musique manouche...

Quant aux États-Unis, ils sont par excellence le lieu des métissages. Comme l'exprimait **Leonard Bernstein** (1918-1990) dans une de ses émissions : « Songez à toutes les races du monde entier dont notre pays est fait, et vous comprendrez pourquoi notre musique populaire est si compliquée. Nous avons pris à tous : Français, Hollandais, Allemands, Écossais, Scandinaves, Italiens... Nous avons emprunté, volé, transmis des uns aux autres, et mélangé tout ça dans un melting-pot. Si bien que nos compositeurs ont été nourris par la musique populaire la plus riche du monde. »

Mais c'est l'esclavagisme qui sera à l'origine du plus grand métissage. De lui provient le jazz, mais aussi la musique de tango, et finalement toute la musique rythmée du XX^e siècle à commencer par le rock !

LE BACCALAURÉAT TMD « TECHNIQUE DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE »

Il existe également dans certains lycées un Baccalauréat technologique « technique de la musique et de la danse ». En ce qui concerne les musiciens, voici le contenu des épreuves du baccalauréat (revu en 2016). Pour de plus amples renseignements :



<http://eduscol.education.fr/cid59924/serie-tmd.html>

■ B1 Option instrument Épreuve technique (relevé et analyse)

B.1.1 Épreuve de relevé (*trente minutes*)

Un extrait du répertoire, de 8 à 16 mesures environ, joué sur plusieurs instruments et/ou sur un instrument polyphonique, est présenté sur la copie de façon complète. La copie est distribuée aux candidats qui en

prennent connaissance durant 3 minutes (lecture, repérage des parties à compléter). Cet extrait est ensuite écouté à 5 reprises à 45 secondes d'intervalle. Le candidat doit compléter le texte (notes, rythmes, phrasés, indication de mesures, nuances, accords). Un temps de relecture de 5 minutes est laissé au terme de la dernière écoute.

B.1.2 Épreuve d'analyse (*trois heures et demie*)

Le candidat dispose de la partition de l'œuvre à analyser. Celle-ci est entendue à deux reprises, une première fois au début de l'épreuve, une seconde fois trente minutes plus tard. Guidé par une ou plusieurs questions portant sur l'identification des éléments du discours (thématique, style, etc.), le candidat procède à son analyse détaillée.

1. Sur le métissage amérindien, lire le très complet article :



<https://ethnomusicologie.revues.org/1963>

■ B2 option instrument : interprétation musicale

Exécution d'un programme de 10 minutes (œuvres choisies par le candidat), suivi d'un entretien de 10 minutes *sauf pour les candidats « composition-création assistée par ordinateur ».*

1. Candidats instrumentistes

Le candidat présente brièvement et interprète un programme comportant :

- une œuvre du répertoire, antérieure à 1950, tirée des programmes instrumentaux pratiqués en cycle 3 de formation à la pratique amateur au sein des conservatoires partenaires. Les candidats peuvent présenter un programme d'un niveau plus élevé ;
- une œuvre de langage contemporain, du même niveau de difficulté technique.

L'interprétation du programme est suivie d'un entretien avec le jury portant sur le choix du répertoire, ses difficultés techniques et les choix d'interprétation.

Les candidats sont autorisés à jouer avec la partition. Les instruments admis sont ceux qui font l'objet d'un enseignement dans les conservatoires à rayonnement régional.

Le candidat communique au jury au début de l'épreuve deux exemplaires des partitions du programme. En l'absence de ces exemplaires, le candidat est interrogé mais l'évaluation en tient compte.

Le candidat veillera à la cohérence, à l'intérêt musical ainsi qu'à la complémentarité des deux œuvres du programme choisi. Concernant l'œuvre de langage contemporain (en principe postérieure à 1950), il s'agit de privilégier *a minima* des éléments de langage novateurs par rapport à ce qui existait auparavant. Pour certains instruments dont le répertoire demeure contraint, le repère de 1950 peut être considéré avec souplesse, tant pour l'œuvre « du répertoire » que pour celle de langage contemporain.

La présentation initiale du programme interprété permettra au candidat de situer chaque œuvre au sein du répertoire de son instrument. Lors de l'entretien, l'occasion lui sera fournie d'explicitier et de justifier son choix, ainsi que d'apporter quelques précisions sur les œuvres

interprétées (leur auteur, leur contexte, leur écriture, les choix d'interprétation, etc.).

2. Candidats chanteurs

Le candidat présente brièvement et interprète un programme de deux œuvres d'époque et de langue différentes, comprenant :

- une mélodie ou un lied ;
- un air d'opéra, d'opérette, d'opéra-comique ou de musique sacrée.

L'interprétation du programme est suivie d'un entretien avec le jury portant sur le choix du répertoire, ses difficultés techniques et les choix d'interprétation. Les candidats sont autorisés à chanter avec la partition. Le candidat communique au jury au début de l'épreuve deux exemplaires des partitions du programme. En l'absence de ces exemplaires, le candidat est interrogé mais l'évaluation en tient compte.

3. Candidats relevant d'un parcours de formation en jazz ou musiques actuelles

Le candidat interprète un programme de deux œuvres ou standards de son choix, l'un des deux pouvant être une composition personnelle. L'interprétation du programme est suivie d'un entretien avec le jury portant sur le choix du répertoire, ses difficultés techniques et les choix d'interprétation. Le candidat peut réaliser cette interprétation seul (avec un support d'accompagnement enregistré diffusable sur une platine de lecture CD audio fournie par l'établissement accueillant les épreuves) ou en groupe avec 4 accompagnateurs maximum. En revanche, le candidat est seul pendant l'entretien avec le jury. Le choix des éditions, supports ou relevés de ces standards est libre. Il est toutefois recommandé de communiquer au jury un exemplaire des supports utilisés.

4. Candidats relevant d'un parcours de formation aux musiques traditionnelles

Le candidat interprète un programme de deux œuvres :

- une danse ou suite de danses (ou une marche, ou suite de marche(s), ou une complainte) issue de l'aire culturelle choisie par le candidat ;
- une danse ou suite de danses issue d'une esthétique fondamentalement différente de la première œuvre.

L'interprétation du programme est suivie d'un entretien avec le jury portant sur le choix du répertoire, ses difficultés techniques et les

choix d'interprétation. Il est recommandé de communiquer au jury un relevé thématique ou un schéma explicitant chacune des œuvres du programme.

5. Candidats relevant d'un parcours de formation en composition-création assistée par ordinateur

Durée : l'épreuve comporte deux parties qui se succèdent dans l'ordre suivant :

1. Le candidat présente une courte illustration sonore, *d'une durée de 5 minutes* qu'il aura réalisée d'après un argument, une image ou un bref extrait vidéo dont les références seront publiées au *Bulletin officiel* de l'Éducation nationale au début du dernier trimestre de l'année scolaire. L'illustration est accompagnée d'un texte explicatif sur la démarche opérée par le candidat.
2. Le candidat présente et commente, lors d'un *entretien de 15 minutes* avec le jury, un dossier d'œuvres personnelles incluant un texte explicitant sa démarche de composition-création (format 6 pages maximum) accompagné d'illustrations sonores au format CD audio. Le jury sera amené à questionner le candidat sur ce dossier afin d'apprécier son niveau de connaissances techniques. Le dossier sera communiqué au jury 5 jours avant le commencement des épreuves. L'entretien peut également porter sur la première partie de l'épreuve (choix esthétiques, techniques utilisées, etc.).

■ B.3 Histoire de la musique (4 heures)

Cette épreuve comporte trois sujets entre lesquels le candidat effectue son choix. Elle consiste en une série de questions portant :

- soit sur l'œuvre d'un compositeur important (ou groupe de compositeurs) du XVIII^e siècle à nos jours. Ce sujet s'appuie sur une partition (ou un extrait de celle-ci) de référence et les questions posées portent sur les caractéristiques propres au compositeur considéré et à son époque ;
- soit sur l'un des genres musicaux en usage dans la même période ;
- soit, sans limitation d'époque ou de pays, sur les grandes lignes de l'histoire des faits et des idées concernant la musique.

■ B.4 Une des épreuves ci-dessous au choix du candidat :

B.4 – 1 Commentaire d'écoute

Temps de préparation : 30 minutes. Durée de l'épreuve : 15 minutes avec un exposé de 5 minutes et un entretien de 10 minutes. Coefficient 2.

Commentaire d'une œuvre ou extrait d'œuvre enregistrée (de 1 à 2 minutes environ), tiré du répertoire musical du XVIII^e siècle à nos jours et non identifié. Durant la préparation, le candidat dispose d'un lecteur audio et d'un casque lui permettant d'écouter autant que de besoin l'extrait support du sujet. Durant l'épreuve, le candidat expose son commentaire (lequel pourra s'appuyer sur le repérage d'instruments ou objets sonores, de la structure, des éléments esthétiques...) puis répond aux questions du jury.

Un système de diffusion est à la disposition du candidat durant l'épreuve. Durant la préparation et durant l'épreuve, le candidat ne dispose pas de la partition de l'œuvre donnée à commenter.

B.4 – 2 Écriture musicale (4 heures)

Réalisation d'une basse non chiffrée ou d'un chant donné, de style tonal, de douze mesures environ.

B.4 – 3 Lecture à vue instrumentale ou vocale

Temps de préparation : 5 minutes. Durée de l'épreuve : 10 minutes.

Lecture, sur l'instrument du candidat ou avec sa voix pour les candidats chanteurs, d'un texte manuscrit ou imprimé communiqué au début de la préparation.

B.4 – 4 Technique du son

Temps de préparation : 30 minutes. Durée de l'épreuve : 15 minutes. Durant le temps de préparation de l'épreuve, le candidat dispose de 30 minutes pour effectuer un montage de fichiers numériques dans les conditions définies par le sujet remis aux candidats en même temps que les fichiers à monter. Épreuve : au cours de l'entretien, le jury procède à l'écoute de ce montage en présence du candidat puis l'interroge sur sa réalisation, ainsi que, au besoin, sur d'autres points du programme.

COMMENT COMPARER ?

Voici une série de points qui vous aideront à mener la comparaison entre deux œuvres :

POINTS DE COMPARAISON	ŒUVRES À COMPARER			
Formation (ou effectif = combien d'instruments) Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2	Musique vocale ?		Ou instrumentale ?	
	Accompagnée ? Par quel instrument ?	ou <i>a cappella</i> (= sans accompagnement) ?	Musique de chambre (chaque instrument joue une partie différente) ?	Ou orchestrale (les instruments fonctionnent par groupes qui peuvent jouer la même chose) ?
	Chœur ou solistes ? Hommes ou femmes ? Quelles voix ?		Quels instruments ?	Y a-t-il des solistes ?
Destination	Musique de concert, de film, à danser, jazz...			
Caractère	C'est-à-dire sentiment engendré par l'écoute... (solennel, triste, guerrier, etc.).			
Tempo	Ou vitesse des pulsations.			
Circonstance	Enregistrement <i>live</i> ? En studio avec montage ? En public ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2)			
Modes de jeu	Façon de jouer de l'instrument. Utilisation courante ? Technique particulière ? Effets spéciaux ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2)			
Genre	Est-ce un concerto, une symphonie, une chanson, une impro ?			
Situation (ou période artistique)	Moyen Âge, Renaissance, époque baroque, classique, romantique, XX ^e siècle, contemporaine ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 3)			
Structure	Combien de parties, de phrases différentes dans l'extrait ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 1)			
Place dans l'œuvre globale	Surtout pour l'œuvre imposée !			
Écriture	Monodique ou polyphonique (un son ou plusieurs en même temps) ? Contrapuntique (plusieurs lignes mélodiques simultanées) ? Harmonique (succession d'accords) ? Mélodique (une mélodie et un accompagnement) ?			



Antonio Giovanni Canaletto, *Retour du Bucentaure au môle le jour de l'Ascension (détail)*, 1732, collection Royale, Windsor.

<http://www.artliste.com/canaletto/bucentaure-1809.html>



Claude Monet, *Venise, Le Palais des Doges*, 1908, Brooklyn Museum, New York.

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4377>

De manière générale, plus deux pièces seront proches dans le style, l'époque, l'effectif, plus vous chercherez les différences. Plus elles seront éloignées, plus vous chercherez ce qui les rapproche. Pensez à la définition du dictionnaire Littré : « comparer à » se dit plutôt quand on veut trouver un rapport d'égalité, et « comparer avec » quand on confronte, qu'on recherche des dissemblances et des ressemblances.

Afin que vous cerniez mieux la technique de la comparaison, commençons par une comparaison picturale : deux tableaux représentant le Palais des Doges (1340-1579) à Venise :

Le premier (détail), peint en 1729 (*Le Bucentaure au Palais des Doges*) par le grand vedutiste **Antonio Giovanni Canaletto** (1697-1768) et le second en 1908 par **Claude Monet** (1840-1926). Comment mènerez-vous cette comparaison ?

Moi je dirais... (*Introduction*) qu'il est très intéressant de constater à quel point un même sujet d'étude peut aboutir à deux œuvres aussi dissemblables. En juxtaposant simplement les deux toiles, on réalise aussi combien une comparaison peut aider à la perception d'un chef-d'œuvre ; comment une œuvre permet de mieux voir sa voisine ! (*Impression globale*) Observez comme le tableau de Canaletto, malgré le caractère festif inhérent à la manifestation qu'il immortalise (les épousailles célébrées chaque année, à l'Ascension, du doge et de l'Adriatique) semble froid en comparaison de celui de Monet ! Le *Bucentaure* (bateau à rames construit spécialement pour la cérémonie) et les gondoles à l'entour ont beau être couverts d'or, et le temps relativement ensoleillé, la toile se révèle froide par comparaison avec celle de Monet.

(*Souci et ignorance du détail*) Les motifs orientaux que dessinent les plaques de marbre rouges et blanches sont reproduits avec soin chez l'Italien, de même que tous les festons de la corniche, les positions des personnages. Tout est méticuleusement, scientifiquement reproduit par le peintre, ignorant superbement qu'un œil ne perçoit que très difficilement les détails à une telle distance, et dans un environnement lumineux intense.

(*Opposition des concepts*) Le Français s'attache, lui, uniquement, à tenter de reproduire ces miroitements, ces scintillements de la lumière, cherchant à cerner ce que l'homme perçoit vraiment, et non ce qu'il

sait devoir percevoir ! Si le dessin des nuages est, chez le Vénitien, en effet, plus en adéquation avec les formes qui pourraient réellement défilier devant le regard, Monet n'en conserve que le mélange des rais de clarté. Mais c'est le traitement de l'eau et des reflets qui est le plus représentatif de l'opposition des styles : là encore, Canaletto est proche de la photographie, dont il ne peut même imaginer la future naissance (voyez sur une photographie comme celle présentée dans le lien ci-contre) comme les crêtes tantôt laiteuses, tantôt gris bleuté sont proches de celles du védutiste !



https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_des_Doges#/media/File:Photograph_of_the_Doges_Palace_in_Venice.jpg

(*Le temps dans l'œuvre*) Mais la proximité de la photographie dans l'art de Giovanni Antonio en fait son défaut : comme un cliché, le tableau est un instantané qui fige totalement la scène, annihilant toute vie ! Le temps s'arrête, rendant tout mouvement impossible. À l'opposé, l'imprécision même du maître de Giverny (qui, lui, connaît les limites de l'art photographique) suggère le mouvement, tant pour les personnages que pour les vagues et reflets.

(*Technique*) Monet juxtapose les taches colorées, ne craignant nullement d'employer des couleurs vives, saturées, là où Canaletto use de glacié, de fondus ! La grande découverte de Monet, qui lui attira longtemps les foudres de la critique, est celle de l'ombre colorée : en aucun cas, une ombre n'est constituée de noir et de gris, elle est faite

de couleurs sevrées de lumière. Et c'est plus dans les ombres du palais que sur sa face dévorée par le soleil qu'on perçoit sa couleur !

(*Conclusion*) Plus réaliste, le tableau de Canaletto ? Mais de quelle réalité parle-t-on ? De celle, intellectuelle, qu'un analyste cartésien évoquerait, ou de celle de notre quotidien, de nos sensations et des affects qu'elles engendrent ? Achéons cette très (trop) courte comparaison par cet extrait d'un texte d'**Octave Mirbeau** – critique qui soutint Monet envers et contre tous ses détracteurs – rédigé pour l'exposition des *Vues de Venise* de Monet, le 2 juin 1912¹ :

« La lumière ordonne et révèle les objets. Elle est, sur les canaux, plus solides et plus massive. Les reflets s'agglomèrent. On dirait que l'eau et la lumière s'appuient et se raffermissent aux façades. Mais, sur l'Adriatique, elle est plus fluide et plus flottante. Une barque, des palais, l'église naissent et apparaissent, selon que la lumière les y autorise. La réflexion des palais est chaude dans l'eau dense. Aux heures pleines, l'atmosphère s'applique et s'étoffe somptueusement à la surface verticale des murs, à la surface horizontale de l'eau ; elle est mêlée à la couleur comme si elle traversait la rosace d'un vitrail. Et c'est la fraîcheur humide et véritable de l'arc-en-ciel. »

1. http://www.geographis.ch/~podouphis/mirbeau_2.htm