C.E.F.E.D.E.M. RHONE-ALPES
Promotion 1997 - 1999

DE L'APPRENTI INSTRUMENTISTE AU MUSICIEN

L'APPRENTISSAGE INSTRUMENTAL» : UNE FINALITE OU UN MOYEN»?

Edith RAMBAUD
Discipline : Hautbois

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I. L'INSTRUMENT COMME APPROCHE GLOBALE DE LA MUSIQUE

A. LA TRANSMISSION DU SAVOIR AU XVIIÈME SIÈCLE 5
B. UN EXEMPLE DE MAÎTRE DE MUSIQUE : JEAN-SÉBASTIEN BACH 5
1. L'apprentissage instrumental 5
2. L'enseignement de l'harmonie chez J.S.Bach 6
3. Les ouvrages pédagogiques de J.S.Bach 7
C. XVIIÈME SIÈCLE : L' ÈRE DE LA BASSE CONTINUE 8

II. L'INSTRUMENT EN TANT QUE FINALITE

A. L'ENSEIGNEMENT MUSICAL À LA RÉVOLUTION FRANÇAISE 11
1. Démocratisation 11
2. Uniformisation 13
3. Hiérarchisation 14
B. GOÛT POUR LA VIRTUOSITÉ 14
1. Importance sociale et esthétique du piano 15
2. Le goût de la virtuosité se transmet aussi aux autres instruments 15
3. Evolution de la facture instrumentale 15
4. Culte du virtuose 15
5. Débordement éthique de l'esthétique 16
6. Le masochisme de la virtuosité 16
7. Le répertoire technique 16

III. ÉVOLUTION ACTUELLE

A. LE CONSERVATOIRE AUJOURD'HUI : UNE CONTINUITÉ DU GENRE CLASSIQUE 18
1. Le solfège, toujours le solfège ! 18
2. Former des instrumentistes 19
3. Modèle d'un enseignement professionnel 19
B. ANALYSE COMPARATIVE DE DEUX MÉTHODES D'APPROCHE ET DE COMPRÉHENSION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE 20

CONCLUSION

ANNEXES

INTRODUCTION

L'apprentissage d'un instrument doit-il être considéré pour cet instrument lui-même, c'est-à-dire dans la perspective de former des techniciens, ou doit-il être une porte ouverte sur une perspective musicale plus générale ?

La réponse à cette question dépend de la conception qu'à un moment donné, une société ou une civilisation a eue de la musique, de son utilisation, de sa fonction, de sa place dans la culture.

Ainsi, pour les grecs, la musique est conçue dans sa relation avec la cosmologie; au Moyen Age, elle est pensée dans son rapport avec la religion; elle appartient au monde en général à l'époque baroque; elle est le reflet de la politique à l'époque des Lumières; à l'époque bourgeoise du XIXème et XXème siècle, on a pu la considérer comme un simple divertissement, ce qui a aussi une signification sociale; enfin, elle représente une problématique ouverte à l'époque contemporaine...

A chaque époque, la musique a donc été pensée différemment, suivant la conception que chaque " tranche d'humanité " avait d'elle-même dans son rapport à l'Univers.

Si l'apprentissage instrumental a pour but de façonner des techniciens, on peut penser que nous sommes alors dans un monde où la fonctionnalité prime sur l'individu. On ne demandera au musicien que d'être intégré à un ensemble, que d'être présent en un lieu et en un temps précis en vue d'une tâche prédéterminée, à l'image d'un Charlie Chaplin dans les " Temps Modernes ". La qualité professionnelle du musicien sera alors évaluée en terme de fonctionnalité.

Si on se situe dans la seconde hypothèse, on fera alors beaucoup plus appel à la créativité, à la personnalité de chaque individu, même si éventuellement, on aura à faire à de moins bons techniciens.

Tout dépend de ce que chacun a l'intention de faire.

Si l'on veut développer l'aspect praticien de l'instrument, il est cohérent de se diriger vers des structures très installées, très organisées et se trouver une niche dans le système et y être performant; à ce moment là on peut se dire intégré.

Si l'on considère la musique comme une démarche exploratrice, quel que soit le domaine de cette exploration (affectif, politique, scientifique, psychologique, etc…) l'étude instrumentale peut être vue comme une approche, une amorce pour un processus d'ouverture. La musique est alors conçue comme une activité autonome, mais elle peut être en circulation dans différents domaines et même mettre ces domaines en circulation dans un mouvement d'interaction.

La pédagogie instrumentale prendra deux aspects différents suivant l'orientation choisie consciemment ou non. Cela veut dire que bien souvent dans nos institutions actuelles d'enseignement, le choix a déjà été opéré par la structure et il est assez difficile de s'y mouvoir si on a une optique différente. Cependant aucune structure ne représente toute la réalité musicale ou pédagogique, car même en étant au conservatoire, on peut s'inspirer d'autres choses, et visiter d'autres pays.

Suivant l'idée que chaque époque a eue de la musique, de sa place, de sa raison d'être,

de sa manière d'être pratiquée, elle aura élaboré une pédagogie différente. La pédagogie est donc le reflet des conceptions musicales d'une époque.

Si cette conception est homogène, il n'y aura guère de questions sur le bien fondé des principes pédagogiques. Par contre, si une époque est agitée d'interrogations, de doutes et d'un désir d'évolution, alors la pédagogie récupérera les conflits idéologiques ambiants et on aura des personnalités tantôt plutôt conservatrices, tantôt au contraire plutôt portées sur la recherche. Il y aura de grandes difficultés pour raccorder ces deux attitudes.

Nous allons essayer d'analyser à travers les ouvrages pédagogiques (méthodes, études, exercices, pièces de circonstances) :

- le rôle occupé par l'instrument comme moyen de s'ouvrir à la musique, c'est-à-dire comme une approche globale de la musique et non comme une finalité, en nous référant à l'époque baroque,
- l'aspect purement instrumental qui naît à la période de la Révolution, par des normes politiques et idéologiques où apparaissent les préoccupations de l'époque,
- la situation au XXème siècle et les interrogations actuelles sur la validité de ne voir dans la musique qu'un activisme instrumental.

I. L'INSTRUMENT COMME APPROCHE GLOBALE DE LA MUSIQUE.

A. La transmission du savoir au XVIIème siècle

La relation de maître à apprenti qui était habituelle chez les artisans depuis des siècles prévalait aussi en musique; le musicien formait des apprentis suivant sa spécialité. On allait chez tel ou tel maître pour apprendre auprès de lui " le métier ", pour faire le genre de musique qui était le sien.

Il s'agissait tout d'abord de technique musicale : composition et instrument, mais s'y ajoutait aussi la rhétorique pour pouvoir rendre la musique éloquente. Le maître enseignait donc son art à l'apprenti et tous les aspects de son art. Il ne lui apprenait pas seulement à jouer d'un instrument ou à chanter, mais aussi à ***rendre la musique****.*

N.Harnoncourt, " Le discours musical ".

Jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, parallèlement à cet enseignement, les maîtrises formaient la plupart des musiciens. Toutes les églises importantes en possédaient une. Cet enseignement séculaire donnait une formation très généraliste aux enfants : pratique du chant, de différents instruments, exercices de contrepoint, gammes, ornements, composition, théorie, étude de la littérature, etc...C'était un enseignement collectif qui s'apparentait à une sorte de compagnonnage, basé sur la tradition orale.

B. Un exemple de maître de musique : Jean-Sébastien Bach

1. L'apprentissage instrumental

" C'est un homme excellent aussi bien que loyal dans la composition comme au clavier et sur d'autres instruments; il me donne chaque jour au moins six heures d'enseignement dont j'ai le plus grand besoin pour la composition et le clavier et aussi parfois pour d'autres instruments. " Kräuter, élève de J.S.Bach - Weimar 1712

Ce témoignage nous donne à penser que Bach avait conscience de la nécessité d'étudier plusieurs instruments dont un instrument harmonique. C'est un exemple de globalité et d'intensité d'enseignement par un maître unique.

Quantz, à ce propos, nous décrit dans son " Education musicale " : *" Le premier instrument qu'il me fallut apprendre fut le violon, je parus y avoir grand plaisir et habilité. Puis vinrent le hautbois et la trompette (...). Quant aux autres instruments tels que le cornet, le trombone, le cor de chasse, la flûte à bec, le basson, la basse de viole allemande, la viole de gambe, et qui sait combien d'autres qu'un bon artiste doit pouvoir tous jouer, je ne les ai pas négligés. Il est vrai que à cause de la quantité d'instruments différents que l'on a entre les mains, on reste en quelque sorte bousilleur ".*

Quelle éclatante boulimie de connaissances et quel bel humour ! Témoignage d'une grande noblesse d'esprit...

" Il commençait à enseigner à ses élèves la méthode de toucher l'instrument. Dans ce but, il leur faisait jouer longtemps de simples exercices pour tous les doigts des deux mains. Dans le cas où il voyait un de ses élèves perdre patience, il poussait la bonté au point d'écrire

dans le même but de petits morceaux dans lesquels ces exercices se trouvaient encastrés. "
Kinberger, élève de J.S.Bach ; " Bach en son temps ", G.Cantagrel.

Afin de rendre l'apprentissage technique moins rébarbatif, J.S.Bach composait spécialement pour ses élèves; il adaptait le répertoire aux besoins de l'élève en composant des œuvres spécifiques.

" ... Avec ce travail des doigts soit en exercices spéciaux, soit dans les petits morceaux composés dans ce but, J.S.Bach avait soin d'associer dans les deux mains l'étude des ornements ou agréments. "

On remarque ici le souci de J.S.Bach de transmettre dès le commencement les prémices du langage fleuri ayant soin de ne pas séparer l'exécution instrumentale de la rhétorique.

L'apprentissage instrumental est fondé sur la pratique, la lecture, la copie et la transcription d'œuvres. L'expérimentation et le pragmatisme sont les fondements de l'enseignement de J.S.Bach.

Ainsi, J.S.Bach a passé une partie de sa vie à la table, à lire, à étudier et à écrire, mais aussi à copier et à transcrire. *" Mettre ses pas dans ceux du maître, plier son geste à celui d'un créateur ".* Carl Philippe Emmanuel Bach, (op.cit).

" *C'est en transcrivant des concertos pour violon et cordes de A.Vivaldi que J.S.Bach étudia l'enchaînement des idées, leurs relations, la variété dans la modulation et beaucoup d'autres artifices de composition. Les modifications qu'il devait nécessairement apporter aux idées et aux traits écrits pour le violon, et peu appropriés au clavecin, lui apprirent à penser la musique ".*
J.N.Forkel, (op.cit).

C'est en cherchant à régler l'enfoncement d'une touche ou à supprimer un cornement, que J.S.Bach a appris à connaître le fonctionnement de l'instrument dont la connaissance organologique fait partie de l'apprentissage instrumental.

Ceci nous permet de comprendre jusqu'à quel point J.S.Bach avait la conscience globale de l'apprentissage musical.

2. L'enseignement de l'harmonie chez J.S.Bach

" ...De ce qui a déjà été dit, il résulte très naturellement que quiconque veut apprendre la basse continue, doit apprendre au moins complètement l'harmonie pratique. (...) Il est d'ailleurs ridicule en général de vouloir séparer l'art d'accompagner et l'art de composer, et de tracer des frontières entre eux. Les règles de l'accompagnement enseignent l'usage exact des intervalles consonants et dissonants. Elles appartiennent donc déjà à la composition, ou du moins elles en sont l'abc. " Agricola, élève de J.S.Bach - Berlin 1774

Ici, Agricola nous montre comment J.S.Bach utilise la basse continue comme un champ d'application à la composition. J.S.Bach réunit dans un acte compositionnel unique ces deux disciplines de nos jours séparées.

3. Les ouvrages pédagogiques de J.S.Bach

On peut ranger dans cette catégorie les " Petits préludes à l'usage des commençants ", regroupés dans " Le Petit livre d'Ana Magdalena " et les " Inventions à deux et trois parties ". Il écrivit ces deux livrets en donnant ses leçons et n'avait guère alors en vue que le besoin momentané de l'élève. Il les perfectionna par la suite et en fit de belles et expressives compositions.

- Le petit livre d'Ana Magdalena :

Ce recueil est le troisième volume du Clavierbüchlein, écrit à Cöten en 1725. Il a été écrit par Ana Magdalena et J.S.Bach ensembles. Elle y transcrit la musique qu'elle aime, et lui compose ou recopie des morceaux choisis à son intention. Leurs fils, Carl Philip Emmanuel, Johann Christian, l'utilisent aussi en notant leurs essais de composition.

Le petit livre d'Ana Magdalena devient essentiellement le livre de musique de la famille, mais il n'en demeure pas moins ouvert aux compositeurs de l'époque (Couperin, Böhm, Hasse...).

Ces compositions sont de petits mouvements de danse (menuets, polonaises, marches, musettes) alternant avec quelques airs, récitatifs et chorals.

A la fin du cahier, quelques règles de réalisation de basse continue fixent l'enseignement qu'Ana Magdalena et les enfants ont reçu de J.S.Bach.

Cet ouvrage s'appuie sur des sources familiales et contemporaines, il n'y a donc pas de décalage entre la création et la pédagogie. J.S.Bach n'utilise pas de référence à des maîtres anciens et donc à l'histoire pour justifier la valeur de son enseignement. Son enseignement se justifie par rapport à la musique elle-même; les élèves sont en prise directe avec le langage de leur temps.

Ce livret d'origines diverses à tendance familiale participe à l'élaboration du ciment familial, voire social. Cette musique domestique (" Haus-Musik ") possède un indéniable caractère d'intimité et de convivialité.

C'est une mise en commun des recherches musicales. C'est un esprit " d'atelier " au sens de la Renaissance, dont Klaus Huber aujourd'hui aimerait retrouver l'organisation dans sa classe de composition-analyse où les compositeurs, apprentis compositeurs et les interprètes unissent leurs questionnements pour faire avancer la musique et tenter d'échapper à l'ultra individualisme du XXème siècle.

D'autre part, par la présence de pièces vocales, il semble que, pour J.S.Bach, la compréhension du geste instrumental passe par l'interprétation d'œuvres vocales, afin de développer chez l'élève, un sens du phrasé, de la respiration, de la polyphonie dans le choral.

Il en était de même pour la technique des instruments autres que le clavier : l'apprenti s'exerçait aux rudiments de la technique sur des méthodes vocales dont la disponibilité était plus répandue sur le marché. Le besoin de vrais traités instrumentaux ne se fait sentir qu'au moment où la technique instrumentale évolue et nécessite des explications très claires et méthodiques, particulières à chaque technique instrumentale. On remarque enfin que si l'édition est encore limitée, elle se multiplie ensuite pleinement pour trouver son accomplissement dans l'ensemble des méthodes écrites pour le Conservatoire.

La présence de règles de basse continue parmi ce recueil de danses justifie là encore,

la volonté de J.S.Bach d'intégrer l'étude simultanée de la syntaxe et du discours musical. Les élèves peuvent ainsi faire la relation entre la théorie et la pratique. Les règles de basse continue ne sont pas abstraites, car elles peuvent trouver leur expression dans l'exécution instrumentale des morceaux, plaçant l'élève en situation de va et vient afin de mieux construire le savoir.

On peut comprendre à travers l'analyse de ce modeste ouvrage, la perception globale qu'avait J.S.Bach de l'apprentissage de l'instrument.

- Les Inventions à deux et trois voix :

Elles sont destinées à développer la technique instrumentale aussi bien qu'à éveiller le sentiment musical et le goût de la polyphonie. C'est une excellente préparation à l'étude du " Clavier bien tempéré ". Elles sont écrites presque continuellement en contrepoint renversable et fréquemment dans la forme canonique.

On peut noter la progressivité dans les ouvrages pédagogiques de J.S.Bach : pièces de caractère, dans le " Petit livre d'Ana Magdalena ", puis " Inventions à deux et trois voix " jusqu'au " Clavier bien tempéré ".

Il est intéressant de remarquer que cet ouvrage de technique instrumentale est aussi la base de l'apprentissage du contrepoint et qu'il engage ainsi les instrumentistes à faire eux-mêmes des essais de composition.

Ainsi, le titre donné à ces pièces par J.S.Bach est textuellement celui-ci : " *Guide honnête qui enseignera à ceux qui aiment le clavecin, et tout particulièrement à ceux qui désirent s'instruire, une méthode claire pour arriver à jouer proprement deux voix, puis après avoir progressé, à exécuter correctement trois parties obligées, d'acquérir un jeu chantant et enfin leur donner* ***un avant goût sérieux de l'art de la composition****. "*

C. XVIIème siècle : l' ère de la basse continue

La basse continue constitue le phénomène musical essentiel de cette période : à la fois principe architectural, principe harmonique et principe ornemental, elle est présente dans tout le répertoire : accompagnant le récitatif, l'air ou les chœurs dans la cantate, l'oratorio et le motet aussi bien que la flûte ou le violon dans la sonate.

La musique n'est donc pas donnée, pas complètement écrite, il faut l'élaborer au fur et à mesure qu'on l'exécute. Le produit, la pièce de musique, est conçue comme " ne devant pas être fini ", et doit être complété lors de la prestation par le musicien exécutant : sur les plans de l'harmonie puisqu'il doit réaliser la basse chiffrée, et sur le plan mélodique, car il doit savoir orner le discours musical qui se présente souvent de manière schématique, surtout dans les mouvements lents.

Citons parmi les nombreux préceptes donnés par J.J.Quantz dans son " Essai " : *" Les connaissances (de la basse continue et de l'art de la composition) sont essentielles pour la musique italienne; et cela à cause des certains passages qu'on écrit d'une manière fort simple et sèche, pour laisser au joueur la liberté de les varier plus d'une fois, selon sa capacité et son jugement, afin de surprendre toujours les auditeurs par de nouvelles inventions. "*

Il est donc nécessaire au musicien de pénétrer à l'intérieur des structures musicales,

d'être au courant de tout le fonctionnement de la forme, de toute la syntaxe du langage musical, le tout dominé par une notion qui nous est très floue, et qui est celle du " bon goût ".

Ce " bon goût " est un code non écrit que tout véritable musicien doit avoir incorporé dans des réflexes auditifs, moteurs, instrumentaux et esthétiques. C'est une manière de parler la musique au-delà des codes explicites du solfège et de l'écriture proprement dite.

J.J.Quantz écrit encore :*" Presque toutes les personnes qui s'appliquent à la musique, surtout hors de France, ne se contentent pas de jouer simplement les agréments essentiels; ils en veulent la plupart aussi faire selon leur goût, et cherchent à exécuter le chant par différentes variations arbitraires. "*

"Dans la musique composée dans le goût italien, on laisse beaucoup à la volonté et à la capacité de celui qui joue (...). On ne peut pas nier que pour qu'une pièce fasse tout son effet dans la musique italienne, ceux qui l'exécutent y contribuent autant que les compositeurs. "

On remarque la part importante laissée par le compositeur à l'interprète dans l'exécution de l'œuvre. Cela suppose une compétence instrumentale mais aussi théorique du savoir compositionnel.

Le goût français est fait d'équilibre, de clarté, de délicatesse et de discrétion, le goût italien est fait d'expressivité, de volubilité, d'invention.

" Dans la manière du goût italien, on ne se contente pas de ces petits agréments travaillés et raffinés, lesquels doivent pourtant toujours s'accorder avec l'harmonie ".

La pédagogie doit donc articuler cette conception faite d'un code explicite, tangible et inchangé, et d'un code implicite où se mélangent les goûts français et italiens qui sont différents et supposent une attitude musicale différente.

Selon les " Principes de musique " de Michel de Monteclair, (Paris, 1736) : *" Il est presque impossible d'enseigner par écrit comment exécuter correctement ces ornements étant donné que la démonstration d'un maître expérimenté suffit à peine à le faire. "*

Il est donc difficile et même déconseillé d'être dogmatique au sujet de l'exécution des ornements. Les éditeurs modernes peuvent donner des conseils éclairés, mais en fin de compte, la responsabilité de l'étendue et de la nature de l'ornementation incombe à l'interprète.

L'art de l'embellissement est parvenu à son apogée entre le XVIème et le XVIIème siècle, où il était considéré comme une partie essentielle de la technique du virtuose. Carl Philip Emmanuel Bach le souligne dans son " Essai sur la manière de jouer des instruments à clavier " (Berlin, 1753) : *" Personne ne conteste la nécessité des embellissements. Ils sont en fait indispensables. Ils lient et animent les notes et impartissent des accents ; ils rendent la musique agréable et éveillent une attention soutenue. Ils rehaussent l'expression; qu'un morceau soit triste, gai ou autre, ils lui prêtent une assistance secourable. Les embellissements offrent des possibilités de belles exécutions ... Ils améliorent les compositions médiocres. Sans eux la meilleure mélodie est vide et inefficace, son contenu le plus clair est obscurci. Cependant il faut éviter un emploi prodigue des embellissements. Considérez-les comme des épices qui peuvent gâcher le meilleur plat... ".*

A l'aube de l'ère classique, les compositeurs ont plus ou moins cherché à restreindre cette liberté en indiquant les embellissements avec plus de précision dans la notation ou avec certains signes. Les compositeurs de l'ère romantique ont fait connaître encore plus clairement leurs intentions; ils n'attendaient ni ne toléraient aucun écart

ornemental par rapport au texte imprimé. H.Berlioz notait dans ses " Mémoires " : " ...je ne pouvais tolérer la funeste habitude qu'avait le flûtiste solo de l'orchestre de Leipzig de triller et de cadencer lors des solos de la Symphonie fantastique... ".

Conclusion :

La musique ancienne réconcilie théorie et pratique.

Dans l'Ethique à Nicomaque, Aristote dit : *" Les choses qu'il faut apprendre pour les faire, c'est en les faisant que nous les apprenons " (...) " Il faut faire ce que l'on ne sait pas faire pour apprendre à le faire ".*

Cela semble bien définir toute la problématique de l'apprentissage au XVIIème siècle dont le savoir faire est très difficile à codifier, car transmissible principalement par l'oralité.

L'ornementation est un espace de liberté d'interprétation qui implique une continuité entre le compositeur et l'interprète mais aussi une sensibilité individuelle aussi bien qu'une esthétique nationale qui est celle du " bon goût ".

Cette pratique musicale relativise l'importance de la partition qui est à la fois un espace contraignant, mais qui donne libre cours à l'inventivité de l'interprète.

Les musiciens du XVIIème et XVIIIème siècle apprennent non seulement l'instrument, mais la musique elle-même; leur éducation commence par l'étude des principes élémentaires de musique et non pas, comme souvent depuis 1795 par la seule étude de la notation et de la pratique instrumentale. Le musicien sait orner, improviser, voire composer.

Cette pratique implique donc une compréhension et un passage de la lecture à l'analyse et à l'interprétation. Ceci exclut le problème de l'imitation et de l'apprentissage par " rabâchage " qui apparaîtra en 1795 avec le Conservatoire.

II. L'INSTRUMENT EN TANT QUE FINALITE

D. L'enseignement musical à la révolution française

La révolution française marque un tournant dans l'enseignement de la musique.

*" Parmi les modifications importantes que la révolution française a provoquées, on remarque que la formation musicale générale mais aussi la vie musicale ont assumé une fonction fondamentalement nouvelle. La relation maître-apprenti fut alors remplacée par un système, une institution : le Conservatoire. On pourrait qualifier le système de ce Conservatoire d'éducation musicale politique ".*N.Harnoncourt, " Le Discours musical ".

L'Etat prend en charge l'enseignement de la musique.

Une structure nationale d'enseignement de la musique, puis ses succursales, sont instituées dans le cadre d'un projet politique, un type de musique est promulgué et une manière de jouer est définie.

1. Démocratisation

L'enseignement de la musique qui était à la solde des plaisirs aristocratiques et des fastes de la liturgie, doit maintenant servir les intérêts du peuple et l'on s'inspire à tout bout de chant de la République de Platon.

La Convention instaure l'idée de permettre à tous les citoyens de la République l'accès à la culture.

Ce concept s'accompagne d'un autre projet : les français doivent incarner la République et la servir. Les musiciens ne sont pas épargnés et doivent eux aussi, être les représentants et défenseurs de cette République. La musique a été " arrachée " à la noblesse, il faut défendre ce bien pour qu'il ne soit pas repris.

Dans cette perspective, l'Etat révolutionnaire crée en 1793, l'Institut National de Musique de Paris qui deviendra en 1795 le Conservatoire national de Paris, dont les fonctions sont :

- véhiculer les idées de l'Etat révolutionnaire : *" produire de la musique pour soutenir et animer, par ses accents, l'énergie des défenseurs de l'égalité "*, soit *" former des artistes nécessaires à la solennité des fêtes républicaines "* (B.Sarette, le 22 Oct. 1797);
- fournir de la musique aux troupes : *" alors la nation formera plus facilement les corps de musique qui animent au combat nos phalanges républicaines "* (extrait du règlement de l'Institut National de Musique, 1793);
- réunir les premiers grands interprètes virtuoses : *" recruter les talents distingués et les voix de première qualité dont a besoin la scène lyrique ".* (Leclerc, " Essai sur la propagation de la musique en France ").

Dans la logique égalitaire du projet révolutionnaire de permettre la pratique professionnelle à n'importe quel républicain, l'Etat allait imposer un type de musique.

a) Une musique comprise par tous

Comme nous l'avons vu dans la première partie, à l'époque baroque, la musique était régie par la rhétorique. L'apprenti apprenait par son maître l'instrument, la composition, mais

aussi ce langage sonore qu'est la rhétorique en musique, de manière à mieux comprendre et mieux exprimer ce qu'il jouait. Du fait de sa complexité, *" la musique s'adressait avant tout à ceux qui avaient reçu une formation, donc aux hommes qui avaient appris la langue musicale "*. N.Harnoncourt, " Le Discours musical ".

A la révolution, l'optique d'une égalité culturelle et la nécessité de faire s'exprimer la République, fit que l'Etat imposa que les compositions musicales puissent être comprises par tous, sans exiger une formation. Il fallait donc *" bannir de la musique tout discours qui exige d'être compris "*. N.Harnoncourt.

Pour être facilement appréhendée, la musique devait s'adresser au cœur, à la sensibilité, elle devait être " parlante " au premier degré.

Ainsi la compréhension du discours musical ne devait donc pas nécessiter l'étude approfondie de règles de composition, de la forme, et plus globalement des règles de la syntaxe telles qu'elles existaient à l'époque baroque. La manière d'approcher la musique se résumait à l'angle unique de la beauté.

L'une des sources qui permet de mesurer l'évolution du nouveau goût musical à travers l'Europe, est la critique faite par Adolf Scheibe dans sa revue " Der critische Musikus " (1737), de la musique de J.S.Bach : *" cette écriture est trop difficile, trop contraignante dans la notation des ornements et trop polyphonique à tel point que toutes les parties ont la même importance et que la ligne mélodique principale s'en trouve brouillée. Sa musique est artificielle, scolastique et peu naturelle "*.

De même, J.J.Rousseau dans " l'Encyclopédie " (1752) consacre à peine plus de vingt lignes à l'article " contrepoint ", quand à la fugue, après en avoir décrit le fonctionnement, il précise qu'elle sert généralement plutôt à faire du " bruit " que de belles mélodies, à faire montre de la science du musicien plutôt qu'à flatter l'oreille de l'auditeur : *" Il est évident que la science n'a plus rien à faire avec la musique. Il faut donc s'éloigner du contrepoint, s'orienter vers une écriture élaguée, à deux ou trois parties, qui fasse une distinction sans équivoque entre le chant et son accompagnement "*.

Le discours baroque repose sur une rhétorique dont il faut avoir les clefs pour le pénétrer (héritage de la culture latine que J.S.Bach avait par ailleurs la charge d'enseigner).

b) Un enseignement technique plus qu'une filière culturelle

La République a besoin d'exécutants pour jouer sa musique. Les matières enseignées au Conservatoire étaient donc celles visant directement à la pratique et à la réalisation de la musique. *" L'institut est chargé de former les élèves dans toutes les parties de l'Art musical "*. (Règlement de l'institut).

Cette formation était spécifiquement technique.

En cohérence avec le concept de faciliter l'appréhension de la musique, elle n'intégrait pas les matières paramusicales reliées à la culture générale. De toute manière, l'Etat avait seulement besoin de compositeurs pour produire de la musique qui célébrait la République et d'exécutants pour la jouer : *" Point de République sans fêtes nationales, point de fêtes nationales sans musique "*. (Sarette, Journal de Paris 1793).

Le Conservatoire est d'une part fournisseur de voix pour la scène et de musiciens pour la fosse de l'Opéra, d'autre part pourvoyeur des musiques de l'armée.

Ces musiciens formés pour les théâtres lyriques et pour l'armée, n'ont pas besoin d'une éducation musicale approfondie, globale, générale, liée à la compréhension, à la créativité comme c'était le cas au XVIIème siècle. Il importe surtout qu'ils soient bons instrumentistes et bons lecteurs.

"Le jour où les orphéonistes seront capables de lire la musique sur le livre, un grand progrès artistique et moral sera réalisé ". (L'Orphéon, 1863).
Ceci justifie une conviction que personne ne s'aviserait de contester dans les rangs orphéoniques : connaître la musique, c'est avant tout savoir la lire : *" c'est la musique qui " fait " le musicien ".* (op.cit)

Force est de constater que lecture et technique instrumentale demeurent aujourd'hui les deux axes fondamentaux de l'enseignement musical français.
Pour anecdote, le chef d'orchestre Seigi Osawa relate qu'il faut deux mois de répétitions à un orchestre allemand pour monter une pièce contemporaine, alors que l'orchestre de Paris (composé de remarquables lecteurs) la déchiffre en trois répétitions; par contre, on ne connaît pas le résultat final au terme du travail par les deux orchestres...

2. Uniformisation

Le règlement concernant les écoles succursales établi par le gouvernement de Juillet du second Empire, indique que ces écoles se calquent sur le modèle de Paris, tant par le contenu de l'enseignement que par son organisation.

Ainsi, les professeurs du Conservatoire de Paris, de même que les professeurs des succursales de province doivent utiliser les ouvrages choisis par la commission du Conservatoire : *" Le Conservatoire s'occupe de former des ouvrages élémentaires dans toutes les parties de l'Art, grâce auxquels il y aura unité dans les principes d'enseignement dans les écoles spéciales de musique ".*Leclerc, article des lois de la Constitution de l'an III.

" Les citoyens Baillot, Kreutzer et Rode, ont été désignés pour préparer ce travail. (...) Le citoyen Baillot a présenté à la Commission la rédaction d'une Méthode de Violon. Ce travail examiné avec le plus grand soin a été adopté. (...) La Méthode de Violon, rédigée par le citoyen Baillot, et adoptée par les membres de Conservatoire, servira de base à l'enseignement dans les classes du Conservatoire de Musique ". Baillot, Rode, Kreutzer, " Méthode de Violon ", Paris, 1803.

On n'a plus alors un enseignement adapté aux besoins de l'élève, mais un ensemble de critères généraux auxquels l'élève doit se conformer.

Le Conservatoire a normalisé et rationalisé la formation du musicien. L'objectif de son comité directeur était de constituer et de publier un ensemble important d'ouvrages théoriques, comprenant d'une part les principes et d'autre part des exercices. En accord avec le projet philosophique initial qui était de permettre à n'importe quel citoyen d'avoir accès à la pratique musicale, de comprendre le message républicain, la rédaction de ces principes allait être réalisée dans un souci de simplification et de rationalisation.

La méthode de Danhauser allait devenir le véhicule idéal de ce projet. L'apprentissage dans cette méthode, d'une codification réductrice et abstraite des éléments constituants la musique, devenait la base de toute étude musicale au Conservatoire. *" La maîtrise de la notation qui était un moyen, allait devenir avec le développement de l'enseignement, une fin en soi ".* Mémoire Philippe Cholat. " Ecriture Oralité Enseignement ".

La production et l'interprétation des œuvres, ainsi que la représentation idéologique de la musique, allaient donc être altérées avec l'application de la théorie de Danhauser. Une seule réalité musicale existe, dorénavant, celle du code écrit.

Ainsi, l'ensemble du répertoire de la tradition musicale savante allait être vu sous

l'angle des mêmes lois de cette théorie simplificatrice, mais pratique. Les complexes variantes rythmiques et le subtil phrasé du récitatif baroque n'étaient pas pris en ligne de compte par la théorie de Danhauser : ils ne répondent pas au principe de réduction et de simplification du sonore, ils correspondent à une pratique et un savoir-faire qui ne peut-être transmis que par la vertu de l'exemple.

Le solfège étant ainsi la base de toute acquisition musicale, il paraîtrait normal que l'étude de l'instrument vienne après, puis en parallèle.

Ce cloisonnement et la réduction de la musique au solfège a eu pour conséquence de réduire l'aspect généraliste de la formation d'autrefois.

3. Hiérarchisation

Organisation du dispositif de l'enseignement musical : articles des lois du projet proposé par Leclerc pour la constitution de l'an III.

" *Au Conservatoire, le Directoire exécutif nomme l'administrateur, cinq inspecteurs de l'enseignement et onze des professeurs de première classe. L'ensemble de ces personnels désigne à leur tour les autres professeurs de première classe ainsi que les quarante autres professeurs de seconde classe "*. L'organisation des études profondément marquée par une rigoureuse centralisation s'inscrit dans une logique pyramidale dont les élèves sont invités à gravir successivement les différentes étapes au moyen du système des concours et des prix. Obtenir un prix dans une école communale ouvre les portes de l'école spéciale dont seuls les élèves lauréats peuvent entrer au Conservatoire. La sélection est sévère : illimitée au niveau des petites écoles communales, le nombre des élèves prévu dans les écoles spéciales est de 1680, le Conservatoire n'en n'admettant finalement que 350 ! Tout le système vise en fait à fournir au Conservatoire de Paris les sujets les plus brillants dans le domaine musical ".

Il est à constater que cette structure sert toujours de référence à l'aube du XXIème siècle ! Nous développerons dans la troisième partie, l'anachronisme de cette institution.

On peut remarquer que l'idée de démocratisation de l'Art souhaitée par la République est contradictoire avec les moyens employés par celle-ci; en effet, l'élitisme et la sélection n'ont jamais aboutis à la démocratie. Alors que la musique aurait pu participer à l'éducation de tous les citoyens et opérer ainsi une révolution démocratique, cette fois-ci " culturelle ", on assiste à la mise en place d'une structure élitiste.

E. Goût pour la virtuosité

Avec la démocratisation de la musique, on assiste à une fonctionnalisation des domaines de la musique et à un fractionnement des disciplines : l'instrumentiste doit être efficace au sein de l'orchestre, il doit avoir une maîtrise technique. La composition est le domaine du compositeur; le chef d'orchestre dirige, le pédagogue enseigne, le critique d'Art critique, le musicologue, etc... chacun se spécialise dans son domaine et développe de nouvelles recherches.

Ainsi pour l'instrumentiste, la performance instrumentale et le goût de la virtuosité vont prendre une place prépondérante dans l'apprentissage de la musique et même parfois devenir **une fin en soi.**

La volonté des compositeurs de noter plus précisément la musique va réduire la part d'initiative accordée aux interprètes. Ces derniers vont dans le même temps se spécialiser dans l'apprentissage et la pratique d'un seul instrument.

Le développement des possibilités instrumentales toujours plus poussées, permet l'épanouissement de la technique de virtuosité comme jamais jusqu'alors, et la naissance d'une musique spécifiquement virtuose.

1. Importance sociale et esthétique du piano

Les nouveaux modes techniques de fabrication du piano ont permis sa diffusion. Il est devenu au XIXème siècle, l'instrument préféré des milieux bourgeois et a gardé pendant une longue période, une véritable suprématie sur les autres instruments solistes. Il accède dans la maison bourgeoise, à une place d'honneur qui en a fait aussi, pour les classes moyennes, la pièce maîtresse d'un beau mobilier.

C'est un instrument de travail idéal grâce à son étendue exceptionnelle qui rend possible l'exécution simultanée d'un grand nombre de notes et peut donner par conséquent à lui seul l'illusion d'un orchestre. Il est l'instrument noble car il est celui qui se permet de jouer seul.

Mozart, que son père a emmené dès l'âge de six ans dans toutes les cours d'Europe pour exhiber sa virtuosité musicale, en est l'exemple le plus éminent.

2. Le goût de la virtuosité se transmet aussi aux autres instruments

Au début du XIXème siècle, les instrumentistes solistes étaient davantage appréciés pour leur pure maîtrise technique que pour leurs qualités musicales : quiconque était capable de jouer la musique la plus difficile avec aisance et rapidité était appelé virtuose qu'il ait ou non des dons d'interprétation.

Avec le développement des concerts publics, les instrumentistes virtuoses vont commencer à être très recherchés, des violonistes comme Tartini et Veracini ont écrit beaucoup de musique soliste très brillante, essentiellement pour mettre en valeur leurs propres talents d'exécutants.

3. Evolution de la facture instrumentale

Le bouleversement technologique qui débuta peu après la révolution n'épargna pas la lutherie. Les instruments à vent se transformèrent alors radicalement jusqu'à la mise au point du système Boehn en 1847. Chaque inventeur voulait prouver la suprématie de son instrument : quoi de mieux que de composer alors soi-même des oeuvrettes - catalogue destinées à mettre en avant des prouesses réputées jusque là impossible. Nombres de caprices, cadences et variations, n'auront comme but esthétique que la justification de ces découvertes.

4. Culte du virtuose

Le concept de l'artiste " héros ", maîtrisant des difficultés extra-ordinaires ou ayant accès par sa sensibilité particulière a des interprétations sublimes, contribuent au succès de Paganini dont l'aura sinistre, soigneusement cultivée, ajoute des frissons à sa virtuosité.

Avec la naissance de séries de concerts qui attirent un public toujours plus nombreux (à la formation musicale souvent rudimentaire), les interprètes subjuguent leur public par les prouesses de leur maîtrise technique. Leur sensibilité particulière mène le public à des

émotions sublimes.

C'est ce qui contribuera au succès de Paganini qui allait renouveler totalement la technique de l'instrument. Ces effets, il les devait autant à son travail qu'à sa singulière organisation physiologique : (long, anguleux, un thorax étroit lui permettant de croiser presque ses coudes sur sa poitrine, l'épaule gauche plus haute) et à son étonnante flexibilité qui l'avantageait dans ses envolées fulgurantes. Son allure insolite - vêtu de noir, démarche saccadée - invitait à voir en lui un personnage hoffmanesque. Les troubles nerveux - jusqu'à l'évanouissement - qu'il provoquait chez les femmes par l'utilisation des harmoniques, de sonorités sardoniques, de staccatos incisifs ou grimaçants, accréditaient l'idée de son pouvoir surnaturel, diabolique.

5. Débordement éthique de l'esthétique

Ce genre de répertoire se développe largement, le culte du soliste prend souvent le pas sur celui de la musique, les plus grands parfois connurent un désarroi esthétique, tel Liszt : *" J'exécutais alors fréquemment soit en public, soit dans les salons (où l'on ne manquait jamais de m'observer que je choisissais bien mal mes morceaux), les oeuvres de Beethoven, Hummel et Weber, et, je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les intentions; j'allais même jusqu'à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d'orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares faillirent m'entraîner dans une fausse voie dont heureusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l'esprit et de la lettre, car le respect le plus absolu pour les chefs-d'œuvre des grands maîtres a remplacé chez moi le besoin de nouveauté et de personnalité d'une jeunesse encore voisine de l'enfance ".* F. Liszt, Lettres d'un bachelier en musique.

6. Le masochisme de la virtuosité

Schumann s'acharne... Le piano n'est pas assez docile, la technique est rebutante, lente à venir; obsédé par le grand exemple de Paganini, impatient de brûler les étapes, il a l'idée saugrenue, pour assurer l'indépendance de son quatrième doigt, de travailler avec le médius de sa main droite maintenu immobile par une ligature. Au printemps 1832, sa main est paralysée.

7. Le répertoire technique

Le goût pour la virtuosité développe un répertoire adapté.

Orientés à l'origine vers l'interprétation et la composition, les ouvrages ne se consacrent désormais qu'à l'étude de la technique instrumentale et des codes musicaux ; ils se sont progressivement associés à l'idée de formation des enfants débutants.

L'étude du milieu du XVIIIème siècle concernant les ornements, les notes inégales, les styles nationaux, passe donc de l'étude du goût à l'étude de pure technique instrumentale.

Ainsi, C.Czerny (1791-1857) laisse de nombreuses études de pure vélocité telles que " Les quarante-huit études en forme de préludes et cadences dans tous les tons ", " L'école de la vélocité ", " Les exercices journaliers ", " L'école de la virtuosité ", le célèbre " Art de

délier les doigts ", " Les cent exercices gradués et doigtés pour les commençants " ! ... et bien d'autres encore.

Ses collections d'études, d'exercices et de méthodes vont progressivement du facile au plus difficile.

" Ecrites dans un style assez superficiel, la simplicité de leur contenu musical, cette unité de plan d'où découle la fluidité de l'exécution, tout cela devait assurer aux dites études une vogue durable ". Elles sont encore pour nombre de jeunes pianistes qui débutent, la grammaire technique élémentaire.

C.Czerny est l'auteur aussi d'un nouveau " Gradus ad Parnassum " (comme Fux et Clementi) qui laisse davantage la place aux différents aspects de la technique pianistique et concrétise l'idée de proposer un ouvrage isolant les problèmes techniques dans une dynamique de progression (" gradus ") au détriment des aspects liés à la composition.

Ses ouvrages sont des exemples significatifs (parmi les méthodes de Hanon, Pleyel...) à la fois d'efficacité, mais aussi de réduction de la musique au seul fait digital. L'instrumentiste doit se conformer pour progresser, ces études n'exigent de sa part, que servitude, opiniâtreté, courage (" Va faire ton Czerny!... "), rabâchage, ne laissant aucune possibilité d'intervention émotionnelle ou de démarche intellectuelle qui lui serait propre.

" Afin de posséder une belle exécution, nette, franche et perlée nous présentons cet ouvrage comme la clé de toutes les difficultés du mécanisme. Aussi, croyons-nous rendre un véritable service aux jeunes pianistes, aux professeurs et aux maîtresses de pension en leur proposant d'adopter pour leurs élèves : " Le pianiste virtuose " ". Avertissement du " Pianiste virtuose " C.L.Hanon.

Le mot " mécanisme " absent du vocabulaire de l'apprentissage instrumental au siècle précédent, prend au XIXème siècle, tout son sens de technicité, de rentabilité, véritable cheville ouvrière du travail et " clé " de la réussite.

La virtuosité au siècle précédent même si elle pouvait être l'occasion de joutes (diminutions, passagi) ou être un expédient utile au chanteur médiocre incapable d'une exécution passionnée, désignait avant tout **l'homme curieux ou l'amateur des sciences et des beaux arts** : *" Signor, je suis un virtuose... et je mêle un peu de musique et de danse ".* Molière, " Le Sicilien ".

Si la virtuosité n'est qu'un but en soi qui aliène l'interprète, l'empêche de se questionner, le ligote à son instrument et ne libère pas sa faculté réflexive et créative, on risquera de produire alors un " acrobate insignifiant " plutôt qu'un musicien.

C'est, certainement conscients de ces problèmes, que certains compositeurs pédagogues (Chopin, Liszt, Debussy…) ont voulu transcender cette virtuosité.

Lorsque que J.S.Bach demandera au violon, une expression polyphonique, cela donnera la Chacone, les fugues à trois voix des Partitas.

Lorsque Paganini développera les pizzicati main gauche, l'utilisation de la quatrième corde seule, les spiccato, glissandi, etc... cela donnera les vingt-quatre caprices.

Lorsque Berio composera ses Sequenze, oeuvres éminemment virtuoses, la technique instrumentales évoluera.

C'est par la transcendance de cette virtuosité et l'attitude qu'elle implique chez l'interprète, que toutes ces pièces sont d'authentiques chefs-d'œuvre qui libèrent davantage l'esprit que le geste.

Conclusion :

A partir de 1795 et tout au long du XIXème siècle, c'est la scolarisation de l'enseignement de la pratique instrumentale qui va se développer : la reproduction des savoirs et des savoirs-faire suivant une progression typée, une articulation des difficultés à dominer dans une durée donnée (examens, concours limite d'âge), des répertoires d'application construits pour la circonstance…

A ce titre, la pédagogie pratique mise en œuvre dans les conservatoires au long du XIXème nous a laissé une production importante de méthodes, de cahiers d'études et de morceaux de concours. Cette première sédimentation d'une production théorique est directement liée à la pratique de la pédagogie instrumentale dont elle est issue et qu'elle rend possible.

Le professeur s'autonomise par rapport au compositeur et à l'interprète ; il devient dépositaire du savoir. Le rapport pédagogique prend une physionomie de domination par des cours magistraux, l'appellation du professeur " maître ", la durée totale des études avec celui-ci, et développe une " pédagogie de la souffrance ".

" Il faut étudier le piano huit ou dix ans avant de se risquer à jouer un morceau d'une certaine force même dans une réunion d'amateurs ". C.Czerny, " Ecole de la petite virtuosité ".

C'est un rapport individuel à un maître, valeur du modèle et de l'imitation, référence à un type quasi unique de musique, accession progressive en fonction du mérite.

III. EVOLUTION ACTUELLE

F. Le Conservatoire aujourd'hui : une continuité du genre classique

1. Le solfège, toujours le solfège !

Aujourd'hui encore, la lecture et le maniement instrumental restent les seuls objectifs de l'enseignement musical.

Dans l'institution, l'élève aura avant toute autre chose, à savoir " lire ses notes " et à les entendre dans les dictées musicales. La partition, ou l'exercice écrit, est l'intermédiaire premier entre le professeur et l'élève dans les enseignements instrumentaux. Leur tête à tête dans la leçon est réglé par la confrontation à la chose écrite. Les remarques et les corrections viennent au fur et à mesure des écarts commis par l'élève avec le texte : ici une " fausse note " (hauteur mal repérée, ou mal jouée), là une méprise rythmique, là encore une question d'interprétation, parfois un problème de technique instrumentale. Il importe donc qu'avant le premier cours d'instrument, l'élève sache déjà lire la musique.

Qu'apprend-on en définitive dans un Conservatoire ? A lire les notes, les rythmes, les différents signes, à savoir les écrire ou disons à les reproduire. Imaginons un cours d'école primaire où l'on apprendrait aux enfants à recopier et à reconnaître les lettres de l'alphabet, les syllabes qu'elles peuvent former, mais à ne jamais en faire des phrases. Difficilement imaginable et c'est pourtant de cette façon que nous apprenons la musique. A quel moment du cursus apprenons-nous à faire des phrases avec les notes, à manipuler ce matériel, à composer ? Jamais. Cela correspondrait à apprendre à lire un livre mais à ne pouvoir écrire pour son usage personnel une lettre, une poésie. Rien n'est fait dans les institutions pour nous donner cette possibilité. Mémoire, J.SCHEMER " Improvisation et Ecriture "

L'interprète n'est formé que pour jouer ce qui est écrit, la compréhension du langage musical étant du ressort du compositeur ou du théoricien.

2. Former des instrumentistes

La deuxième orientation du Conservatoire est de former des instrumentistes, les plus performants possibles, donc les plus spécialisés qui rendront au mieux l'écrit.

Globokar disait : *" le Conservatoire produit des interprètes, des virtuoses, car le virtuose est le garant de la qualité ".*

On peut objecter qu'il existe des classes d'écriture, d'harmonie, d'analyse, de composition dans chaque Conservatoire. Ces classes interviennent tardivement dans le cursus et apparaissent comme une orientation particulière.

Un apprenti musicien peut faire toute sa scolarité - de huit à dix huit ans - sans jamais écrire une ligne de " musique " ! L'enseignement dans les Conservatoires réserve ainsi l'apprentissage de l'écriture à ceux qui en seront les spécialistes : en revanche, les instrumentistes doivent être des virtuoses de la lecture.

" Depuis cent ans, on connaît de nombreux instrumentistes de la musique " savante " qui ne composent pas, qui n'improvisent pas, qui n'ont pas l'habitude de théoriser et à l'opposé, nombre de compositeurs et musicologues qui n'ont guère d'expérience de la pratique musicale ". C.H.Joubert, " Enseigner la musique ".

Le but de l'institution est donc bien la formation de l'instrumentiste spécialisé et performant au service de l'œuvre.

3. Modèle d'un enseignement professionnel

La révolution, en créant le Conservatoire de Paris a également permis à la musique d'exister institutionnellement. En amont de cette " institution ", les Conservatoires supérieurs apparaissent comme une espèce " d'excellence ", la dernière étape avant l'accès au monde professionnel. La notion même de " succursale du Conservatoire " encore en vigueur il y a quelques dizaines d'années, avec ses professeurs chargés d'en transmettre l'enseignement et de lui fournir des candidats est encore extrêmement vivante, malgré la décentralisation et la création des Conservatoires régionaux.

Les Conservatoires régionaux demeurent, dans l'esprit, des succursales des Conservatoires supérieurs (Paris et Lyon), modèles et aboutissement de l'enseignement.

De fait, tout l'enseignement de la musique en France est structuré par un système de type pyramidal dont les écoles municipales, ENM, CNR et CNSM,
constituent les différents degrés et dans lequel toutes les structures visent à former des musiciens par rapport à l'excellence, la référence constituée par les deux Conservatoires supérieurs.

C'est cette image hautement institutionnalisée et impliquant cette idée d'excellence qui fait que les structures d'enseignement musical apparaissent non pas comme des lieux où chacun peut prétendre à une éducation culturelle, mais bien comme des écoles réservées à une élite.

Quoiqu'on en dise, l'apprenti musicien qu'il vise à former ressemble comme un frère à celui du début du XIXème siècle, lorsque les succursales étaient peu nombreuses et initiaient formellement à la professionnalisation.

Et les amateurs?

Taillé ainsi sur les besoins d'un monde de professionnels, hautement singularisé et hiérarchisé en spécialisations multiples, l'enseignement des Conservatoires rend improbable une pratique amateur à la fin des études.

Mais n'est-ce pas là alors un paradoxe que de continuer à former des musiciens professionnels (solistes et musiciens d'orchestre) alors que seulement 1% des élèves du conservatoire trouveront une place en tant que tel dans la société. Quelle place aujourd'hui pour des instrumentistes techniciens?

L'offre d'emploi au sein des orchestres français est de plus en plus réduite depuis quelques années, la carrière soliste est presque exceptionnelle. Ces musiciens formés selon le modèle de " l'instrumentiste performant " doivent prendre en compte la saturation du marché.

Afin de trouver du travail, les musiciens se spécialisent dans une tranche de musique et dans des réseaux parallèles : la musique baroque demande une adaptation à une technique (diapason 415 Hz, instruments anciens, relecture du langage baroque) ; la musique du XXème siècle intégrant des musiciens à des ensembles à géométrie variable, prêts à tous les aléas de l'aventure et de la recherche expérimentale (théâtre musical, musiques mixtes …).

Mais l'enseignement reste le débouché professionnel majeur, celui-ci correspondant rarement à une vocation. En effet, les instrumentistes n'ont jamais été préparés à cette possibilité au cours de leurs études, contrairement aux Hoch-Schule allemandes ou suisses qui proposent deux filières : le métier de musicien d'orchestre, la filière pédagogique.

Cependant, depuis quelques années, les CEFEDEM et autres fomations diplomantes tentent de relever le double défi : former des pédagogues et former des musiciens complets. On ne s'attachera pas ici sur certains aspects du métier d'enseignent qui recoupe ces deux préocupations : ainsi une autre manière de penser les activités d'ensemble dans les écoles de musique permettrait peut-être de relever le cadre étroit des cours d'instrument tout en imaginant élèves et professeurs dans des situations musicales à la fois plus variées et plus fréquentes.

Il faut remarquer que la culture " musée-mémoire " actuelle laisse une part si mince à la création musicale du musicien, qu'elle en devient exceptionnelle.

Avec l'appui des médias (disques, films), le baroque sécurisant et le romantisme référence, suffisent à nourrir l'esprit nostalgique de notre siècle.

C'est pour cette raison que j'ai choisi d'illustrer cette troisième partie par l'étude comparative de deux ouvrages d'auteurs contemporains, G.Remaud et H.Pousseur.

G. Analyse comparative de deux méthodes d'approche et de compréhension de la musique contemporaine

Nous allons analyser et comparer la démarche compositionnelle de deux méthodes d'auteurs contemporains (se référer aux annexes) :

- la méthode de H.Pousseur " Méthodicare ", aux éditions du Visage,
- la méthode de G.Remaud, " Approche de la musique contemporaine " aux éditions Billaudot.

La première méthode est destinée à tous les instruments mélodiques (lecture clé de sol) ; la seconde se concentre sur le hautbois, elle est en trois volumes.

La méthode de H.Pousseur se présente avec une mise en page originale, la couverture

est découpée et laisse apparaître la page de garde (invitation à la curiosité !). Le graphisme en est volontairement sobre et le choix du papier légèrement bis, de grande qualité (proche des éditions de musique ancienne Minkoff), ce qui rend la lecture agréable.

La méthode de G. Remaud se situe dans la collection P. Pierlot. Bien connu des hautboïstes, P. Pierlot est professeur au CNSM et soliste à l'Opéra; il a réalisé dans cette même collection les Etudes de Ferling (romantiques) mais aussi les sonates de Vivaldi, Télémann, etc... La typographie est moyenne, le papier est blanc.

La préface de la méthode de H.Pousseur est une dédicace sous forme de lettre à Chacha son filleul âgé de huit ans, affectueuse, prévenante et établissant d'emblée une certaine intimité à laquelle l'élève pourrait s'identifier. H.Pousseur prend garde de préciser qu'il a construit son travail à partir de notes et de rythmes connus par l'élève; éléments sécurisants pour l'enfant afin de l'emmener dans des contrées lointaines. L'ouvrage commence par un salut et se termine par un au revoir.

Cette méthode semble accueillante, chaleureuse, concrète, intime, elle éveille la curiosité et s'adresse à l'élève en lui parlant d'emblée de musique.

Une double préface présente la méthode de G.Remaud : l'une est de l'auteur, l'autre d'un inspecteur, compositeur et violoniste. Pour la première, le ton est plutôt celui d'un discours qui s'adresse anonymement à des enseignants, des auditeurs, mais pas à des élèves. La seconde préface est un remerciement à l'auteur.

Il faut remarquer dans cette première préface quelques subtilités telles que : " à écouter plutôt qu'à entendre " qui n'échapperont pas à un enfant ! Quelques belles approximations : " référence à la sensibilité simple ", " les enfants sont ouverts à la musique dodécaphonique "; une contradiction : " la musique d'aujourd'hui refusée par un public (...) avec un public toujours plus curieux ", et pour finir, un joli lapsus : " A l'aube de ce XXème siècle " (la méthode a été édité en 1988) qui replace ainsi l'auteur au XIXème siècle !

Cette méthode ne s'adresse pas à l'élève, elle reste assez abstraite et parfois obscure. Mais surtout elle se définit uniquement par rapport à l'écriture du XXème siècle. Elle se réduit à l'étude du sens du graphisme et n'offre aucune ouverture à la musique du XXème siècle.

La méthode de G.Remaud compte quatorze pages divisées en six chapitres dont cinq portent sur le problème de notation de la durée, le passage d'une écriture a-mesurée à une écriture proportionnelle. Aucune présentation globale du rapport de l'instrumentiste au temps n'est précisée ; l'auteur ne suggère aucune respiration qui pourrait déterminer le début et la fin, sinon du temps, au moins de la phrase, de la période.

Le dernier chapitre traite de doigtés timbrants, doigtés au quart de ton et de doigtés multiphoniques.

La première page est un énoncé de Principes : pas de théorie, pas de piste de recherche, pas d'explication, de justification historique; l'élève doit se conformer à la compréhension que son professeur lui donnera de la lecture du nouveau code.

La préface suggérait une recherche sur les hauteurs, le dodécaphonisme, la musique sérielle, la musique atonale (pour lesquels le rapport au temps reste d'ailleurs remarquablement traditionnel...), le contenu s'avère plutôt modal et porte essentiellement sur la notion de durée…

Dans cette méthode, la succession des études implique une progression, un ordre à suivre et par conséquent, un empilement des connaissances du plus simple au plus compliqué, ce qui empêche l'approche globale du phénomène. C'est une lecture linéaire qui est donnée à l'élève, de l'analytique au synthétique.

Nous trouvons donc avec cette " approche de la musique contemporaine ", une méthode que l'élève doit suivre pas à pas, sans intervention, interaction, activité, autre que la conformité. Le compositeur détient la connaissance que le professeur transmet à l'élève, ne permettant pas à ce dernier de construire un savoir. Il n'y a pas d'aller retour entre le savoir et le savoir faire. C'est une attitude bien connue pour le XIXème siècle, mais que l'on aurait pu imaginer autre, sinon innovatrice, compte tenu de la matière étudiée.

C'est en fait un apprentissage par répétition et empilement d'une lecture et d'un code, qui n'impliquent à aucun moment le sens créatif de l'élève ni sa manifestation intellectuelle, ni une prise de position, ou un sens critique.

La méthode réduit non seulement la musique au fait instrumental, mais elle restreint la multiplicité du champ opératoire de la musique contemporaine. Ce style de recherche non rattaché à une pensée compositionnelle, conduit tout droit à une " musique catalogue d'effets ".

A aucun moment, l'auteur n'essaie de mettre l'apprenant en situation de musique à construire.

En vingt-trois pages, la méthode de H.Pousseur propose deux oeuvres ouvertes, une ronde, un menuet, deux morceaux évoluants sur les quintes, deux sur les mesures ternaires, deux ostinatos rythmiques, un jeu de miroirs, une improvisation, des gammes modales spécifiques.

H.Pousseur propose principalement un travail sur l'aspect formel et structurel de la musique (aspect sans doute moins immédiat que le rythme ou la mélodie, mais qui globalise l'ensemble), en y associant une palette de dynamiques (du pianissimo au forte) et un esprit poétique digne de " l'Album pour la jeunesse " de R.Schumann.

L'ensemble forme un tout et il n'y a pas d'idée de progression. On trouve deux pages blanches au milieu de l'ouvrage sur lesquelles l'élève réalisera différentes versions d'une oeuvre ouverte intitulée " Mobile ", invitant à la composition.

Les vingt-trois pages sont réparties en une page de " théorie " (en français et en anglais) immédiatement suivie de morceaux de trois lignes maximum dans des tempi assez allants et variant systématiquement les caractères.

Chaque pièce a un titre, une indication de caractère, un tempo métronomique; la notation est classique et pourrait faire penser aux " Microcosmos " de B.Bartòk dans la démarche d'initiation à la composition.

Les commentaires sur le ton du tutoiement reprennent le titre de chaque morceau, argumentent sa justification souvent par un questionnement, un jeu d'indices ou de devinettes. Des conseils de méthode de travail complètent cette préparation théorique. Cette douce science est toujours donnée dans des termes simples, justes et appropriés aux jeunes oreilles.

L'étude de la première pièce intitulée " Salut " peut résumer à elle seule l'ensemble de la démarche de ce cahier. Elle juxtapose théorie et pratique, propose des choix et invite à l'arrangement. Ce travail s'établit en trois temps :

- la réflexion par la lecture et la compréhension du mode d'emploi de cette œuvre ouverte,
- la détermination de l'élève après avoir pratiquer les différentes possibilitées,
- la créativité en proposant une adaptation vocale à des membres de sa famille ou amis sur des textes de son choix. L'élève s'approprie la partition.

Le compositeur passe directement le relais à l'élève qui par sa propre démarche devient à son tour compositeur ou plutôt " inventeur de musique ".

L'association de la pratique instrumentale à la pratique vocale et enfin à la transcription sont des actes courants de l'apprentissage du XVIIème siècle dont nous avons

déjà eu l'écho dans le " Petit livre d'Ana Magdalena ".

La première méthode désigne le geste instrumental et la lecture comme objectifs premiers. La seconde, au contraire propose un apprentissage globale qui responsabilise l'élève en le rendant autonome et l'instruit en même temps dans toutes les composantes de la musique.

CONCLUSION

“ A l’étranger comme en France, il semble qu’il y ait un mouvement très net vers une certaine rénovation des études musicales. De tous les côtés on s’accorde à blâmer le mécanisme, l’automatisme auxquels les époques passées ont fait, sans doute, une trop grande place, pour y substituer l’intérêt, la personnalité, la pensée ”. “ Le Petit Echo de la mode ”, 1931.

Ainsi, en 1931, la pédagogie musicale semblait déjà nourrie par les idées qui animent les enseignants soixante années plus tard.

L’enseignement de la musique a du évoluer depuis une trentaine d’années, ne serait-ce, que par l’accroissement du nombre d’élèves qui a fortement modifié les structures des institutions. Néanmoins, le soubassement de ces institutions reste relativement inchangé : respect de l’écrit, références constantes aux musiques antérieures, séparation entre le musicien instrumentiste et le compositeur, et plus généralement entre le praticien et le théoricien , hiérarchisation de l’enseignement ayant comme modèle les conservatoires supérieurs.

Il faut cependant noter de nouvelles démarches pédagogiques qui s’échappent de l’approche exclusivement analytique qui a prévalue pratiquement jusqu’au milieu du XXème siècle, avec l’hyper spécialisation dans des domaines très cloisonnés.

Ainsi, sans être tout à fait institutionnalisées, ces démarches plus exploratrices se développent avec l’apparition des pratiques collectives, commençant dès le premier cycle ; la pédagogie de groupe ; la recherche sur les qualités pédagogiques de l’improvisation (écoute, invention, réflexes comparables à l’acquisition des réflexes linguistiques).

On commence à s’intéresser, encore marginalement, à des musiques qui jusque là étaient souvent considérées par la musique savante comme n’évoluant pas musicalement (ouverture de classes de jazz, de musique traditionnelle à Nantes, de musique médiévale à Aix-en-Provence).

Suivant les établissements, on commence à ne plus considérer comme un échec le fait qu’un élève n’accède pas à la récompense finale : émergence de la notion d’amateur (l’amateur n’est plus un professionnel raté) comme réalité signifiante de l’enseignement, naissance d’ateliers ou de cursus non diplômant.

Encore très récemment, le poste de professeur du conservatoire revenait de droit au soliste de l'orchestre ; cette pratique tend à disparaître aujourd’hui par la répartition du travail et le souci d’un niveau de compétences et de formation pédagogique plus poussé des enseignants.

Sur le plan politique, la tutelle des collectivités locales qui en tant que financeurs peuvent être amenés à formuler des exigences pas toujours compatibles avec la pédagogie, peut modifier le comportement des enseignants par leur implication dans la Cité.

Le rôle de l’apprentissage instrumental peut alors se transformer en fonction de ces nouvelles données : travail en équipes pédagogiques (création des département) en relation avec l’équipe d’institution (directeur, adjoints, professeurs animateurs) ; ouverture à des musiques différentes.

“ Peut-on souhaiter que le musicien “ savant ” redevienne ce qu’il avait été naguère : un artisan compétent, polyvalent, responsable et inventif ? Ne peut-il s’inspirer de son

collègue qui occupe naturellement diverses fonctions dans le jazz ou la musique traditionnelle ?

La réponse se trouve dans la formation des musiciens ". C.H.Joubert, " Enseigner la musique ".

Imaginons donc un musicien qui soit à la fois un instrumentiste de premier plan, un être cultivé à qui l'on puisse demander d'évoluer librement dans plusieurs répertoires, à qui l'on puisse confier des tâches qui ne soient pas exclusivement celles de l'exécution instrumentale mais qui prennent en compte, créativité, invention, enseignement, organisation !

BIBLIOGRAPHIE

Le Discours Musical N. HARNONCOURT Ed.Gallimard 1982

L'Apprenti instrumentiste J.C.LARTIGOT Ed.Van de Velde

Le Paradoxe du musicien P.M. MENGER

Enseigner la musique : l'Etat, l'Elan, l'Echo, l'Eternité C.H. JOUBERT

Méthodes et traités musicaux en France 1660-1880 P. LESCAT Ed.IPMC

Histoire de l'enseignement en France "Que sais-je ?"

La musique classique G. PESTELLI

Le tambour et la harpe : Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. Ed.Du May

Bach en son temps G. CANTAGREL Ed. Fayard

"Essais..." J. QUANTZ

Dictionnaire encyclopédique de la musique Ed. Bouquins

Guide de la musique de piano Ed. Fayard

"L'Ecole de musique reste à inventer" E. SCHEPENS D.E.A. Sciences de l'Education 1997

Marsyas Revue de pédagogie musicale et chorégraphique : La Virtuosité

Mémoires - CEFEDEM "La construction du genre classique en France de la Révolution à nos jours" F. MAUDUIT 1993

- CNSM "La musique ancienne comme modèle de la formation du musicien" J. MONDESERT 1999
" Improvisation et Ecriture deux outils pour l'interprète" J.SCHEMER 1999