

DIVERSIFIER LES INTERPRÉTATIONS

Céline BARRICAULT

Disciplines :

- Violoncelle
- Instruments anciens (violoncelle baroque)

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
<u>I- FONDEMENTS ET ÉVOLUTION DU JEU INSTRUMENTAL « MODERNE »</u>	6
A- Le jeu instrumental, reflet de la société	6
1 -Une définition récente de l'interprétation en rapport avec la musique	6
2- Définition du style.....	7
3-Une vision du patrimoine liée à l'idée de progrès.....	7
a) La musique du passé interprétée dans le goût du XIXème	8
b) La primauté du son large.....	9
c) Une vision évolutive : une interprétation sans cesse modernisée	9
d) La recherche d'une interprétation intemporelle	9
B- Retour sur les fondements : des caractéristiques de jeu induites par une tradition	10
1- Héritage du passé et conservatisme	10
2-« Starisation » des interprètes	11
3- Une mutation au XXème siècle : construction de l'interprétation moderne en opposition à l'interprétation romantique	12
a) Caractéristiques du style romantique	12
b) Caractéristiques du style moderne	12
c) Conditions d'enregistrement	13
C- Limites du jeu « moderne »	13
1- Uniformisation	13
2- Difficultés à transmettre une vision personnelle.....	14

**II- NOUVELLES PERSPECTIVES : LE RENOUVEAU DE L'INTERPRÉTATION
PRENANT EN COMPTE LES RECHERCHES HISTORIQUES**15

A- Contexte général : une vision du patrimoine liée à l'idée d'authenticité15

B- Caractéristiques de ce mouvement15

1- Réfutation de l'idée de progrès15

a) L'idée du progrès en art15

b) La facture instrumentale16

• Une facture en adéquation avec l'interprétation et le répertoire16

• Un moyen de s'affranchir des habitudes16

2- Une musique du passé vivante17

a) Un véritable renouveau17

b) Une alternative à la musique contemporaine : une autre forme de création.....17

c) Anciens / Modernes17

3- Caractéristiques techniques17

C- Contradictions18

1- La notion d'authenticité18

2- Un nouveau type de conformisme19

D- Les apports dans cette nouvelle vision de la musique19

1- Une spécificité sonore pour chaque musique19

2- Un pont entre les époques20

3- L'engagement musical20

<u>III LES CONSÉQUENCES DANS L'ENSEIGNEMENT : L'ENGAGEMENT MUSICAL ET LE DÉVELOPPEMENT DU GOÛT</u>	21
A- La construction du goût	21
B- Une pédagogie héritée du XIXème	21
C- Propositions pour enseigner la diversité des styles et pour que l'élève construise son goût	22
1- Conscience de la diversité des interprétations possibles pour une même oeuvre	22
2- Intuition / connaissance	23
3- Apprentissage de la formulation d'un jugement	24
4- L'outil discographique	24
5- Approche analytique et écriture	24
6- Approche historique	24
7- Autres arts	25
8- Organologie	25
9- Approches inspirées de principes didactiques de la pédagogie baroque	26
a) Immersion	26
b) Pratique d'ensemble généralisée	26
c) Création	27
• Un enjeu prioritaire	27
• Notation et invention	27
CONCLUSION	29
BIBLIOGRAPHIE	30

INTRODUCTION

Les interprétations issues des recherches historiques, marginales voire contestataires dans les années 60, sont de plus en plus valorisées si l'on en croit les critiques, les programmations de concerts et de festivals, spécialisés ou non, ou simplement les mélomanes.

Néanmoins le débat est encore à vif. Ainsi, Gilles Macassar, dans une critique de disque où il loue une interprétation historique de Mozart au piano, termine son article par une remarque acerbe envers ceux qui n'ont pas remis en cause une certaine tradition :

« Pendant combien d'années encore public et organisateurs de concerts s'accommoderont-ils d'entendre la musique de Mozart, ou encore celle de Haydn, dénaturée sur des Steinway modernes, à la sonorité lisse et massive, impersonnelle et monochrome - sans parler des orchestres traditionnels, lourds catafalques symphoniques? ¹ »

En effet, alors que l'on pourrait penser qu'il est désormais admis de privilégier des manières d'interpréter nourries par le mouvement du retour à la musique ancienne, l'observation des pratiques professionnelles semble prouver le contraire. Beaucoup d'orchestres conservent un son relativement uniforme, et surtout, dans le domaine de l'enseignement les recherches historiques ne paraissent pas toujours avoir encore suffisamment franchi les portes des conservatoires. Il suffit de tendre l'oreille en direction des classes de cordes pour entendre majoritairement le même son soutenu et vibré, caractéristique de ce type de jeu « moderne », quelle que soit l'œuvre abordée.

La controverse est donc toujours d'actualité. Face à ces deux visions qui cohabitent, on ne peut pas s'interroger sur l'interprétation sans se référer au contexte dans lequel le jeu instrumental s'est construit. Le renouveau de l'interprétation issue des recherches historiques a remis en question le jeu venant de la tradition. Ce nouveau regard sur l'interprétation peut permettre de réinventer et de transmettre par l'enseignement une musique du passé diverse, personnelle et vivante.

¹ Article « *Viviana aux doigts de fée* », critique du disque de W.A.Mozart, Complete fortepiano concertos, Viviana Sofronitsky (piano), Musica Antiqua Collegium de Varsovie, dir. Tadeusz Karolak, dans *Télérama*, 16 mars 2011, p.69.

I- FONDEMENTS ET ÉVOLUTION DU JEU INSTRUMENTAL

« MODERNE »

Pour appréhender la vision des musiciens qui adoptent la façon de jouer « moderne » majoritaire de nos jours, il est nécessaire de comprendre ce que signifie la notion d'interprétation, et de réaliser qu'elle est fortement liée à la vision du patrimoine. On pourra alors étudier la construction de ce jeu que la tradition a conduit à de plus en plus d'uniformisation.

A- Le jeu instrumental, reflet de la société

1 -Une définition récente de l'interprétation en rapport avec la musique

Une définition récente d'un dictionnaire de la musique nous plonge dans la problématique:

« Dans un sens large, l'interprétation d'une oeuvre écrite désigne non seulement l'exécution de la partition, c'est-à-dire la réalisation sonore fidèle des signes notés, mais aussi l'expression, le sentiment, la vie, les significations dont le ou les interprètes revêtent cette exécution, par une série d'actes et de décisions, qui, en principe, n'ont pas été déterminés par le compositeur. À partir de cette définition commune, les conceptions s'opposent, parfois, entre ceux qui considèrent l'interprétation comme une création individuelle qui se surajoute à l'oeuvre et ceux qui veulent qu'elle soit l'actualisation, le déploiement des intentions « cachées » ou implicites du compositeur. ² »

Nous étudierons de quoi relève cette opposition dans les conceptions.

Cependant, le terme d'interprétation, dont le lien avec la musique peut sembler évident de nos jours, se rapporte pourtant à l'art depuis un temps étonnamment récent. Il est intéressant de remarquer que les premières définitions que nous avons trouvées du mot interprétation en rapport avec la musique sont de 1844 (Balzac), dans le Robert culturel, puis de 1874 dans le Littré.

« Expliquer, rendre clair (ce qui est obscur dans un texte, un écrit). ³ »

« Jouer d'une manière personnelle (une oeuvre dramatique, musicale...), de manière à exprimer le contenu. ⁴ »

« En un sens néologique, manière dont une pièce de théâtre est jouée. À chaque génération d'artistes, les oeuvres de Corneille, de Racine, de Gluck, de Mozart, se sont en quelque sorte

² Dictionnaire de la musique sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 2001, p.419.

³ Dictionnaire culturel en langue française sous la direction d'Alain Rey, Robert, 2006.

⁴ Dictionnaire culturel en langue française, *ibid*, définition de Balzac en 1844.

*renouvelées, transfigurées par une interprétation nouvelle, répondant aux idées et aux aspirations de chaque époque.*⁵»

Il semble que la question de l'interprétation en musique se pose depuis que l'on joue les musiques d'autrefois. En effet, il n'en a pas toujours été ainsi, et on peut distinguer trois sortes de musiques : celle de son propre temps (contemporaine), la musique « intemporelle » qui n'a jamais cessé d'être jouée depuis Beethoven (dite « classique », « romantique », « postromantique »), et la musique ancienne, oubliée puis retrouvée.

Nous verrons que cette distinction joue un grand rôle dans les manières d'interpréter.

2- Définition du style

En revanche, la notion de style se rapporte à la musique depuis plus longtemps.

*«Stilo veut dire stile. C'est en général la manière ou façon particulière d'exprimer ses pensées, d'écrire, ou faire quelque autre chose. En Musique, on le dit de la manière que chaque particulier a de composer, ou d'exécuter, ou d'enseigner, et tout cela est fort différent selon le génie des Auteurs, du Pays et de la Nation; ou aussi selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions.»*⁶

*«On se sert de ce mot, en parlant de musique, pour désigner le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. À l'égard de la composition, le style consiste particulièrement dans la propriété des idées par rapport au genre du morceau et à la pureté dans la manière d'écrire. À l'égard de l'exécution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études.»*⁷

Notre propos s'attachera spécifiquement à l'exécution.

On voit ici que le style correspond à la manière personnelle d'interpréter une œuvre musicale. Le style est individuel et se caractérise par sa diversité. L'interprétation est en lien avec la confrontation des styles, c'est le regard de l'exécutant sur l'œuvre, sur le compositeur.

3- Une vision du patrimoine liée à l'idée de progrès

Si l'on se réfère à la définition du Littré (1874) déjà citée : « À chaque génération d'artistes, les œuvres de Corneille, de Racine, de Glück, de Mozart, se sont en quelque sorte renouvelées,

⁵ site de XMLittré <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/accueil.php> (consulté le 27/10/11) Ce site propose une version interrogeable en ligne du dictionnaire de la langue française d'Émile Littré. Cet ouvrage a été publié à partir de 1863, puis dans sa deuxième édition en 1872-1877. Article en supplément au dictionnaire, 16 octobre 1874.

⁶ Sébastien de Brossard, article «Stilo», *Dictionnaire de Musique*, Paris, éditions Ballard, 1703.

⁷ François Joseph Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde : exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*, Paris, 1830.

*transfigurées par une interprétation nouvelle, répondant aux idées et aux aspirations de chaque époque.*⁸ », on a un bon aperçu de la vision du patrimoine à cette période. En effet l'interprète reflète, d'une certaine façon, la société dans laquelle il vit. Ainsi l'artiste interprète les œuvres du passé à sa manière, selon ses propres intérêts, en se les réappropriant en fonction des goûts de son époque.

a) La musique du passé interprétée dans le goût du XIXème

Jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, la musique était un art contemporain, actuel. L'essentiel des programmes de concerts était constitué de musique nouvelle. Au fur et à mesure du XIXème siècle la situation a changé, la musique du passé a été réhabilitée et a pris de plus en plus de place, notamment au sein des programmes de concerts.

Quand Mendelssohn exhume la Passion selon Saint-Matthieu de Bach en 1829, après une rupture de cent ans, c'est dans un style et une orchestration correspondant aux goûts romantiques.

« Lorsque Mendelssohn reprit pour la première fois la Passion selon Saint-Matthieu, ressuscitant en 1829, exactement cent après sa création, le chef-d'oeuvre du vieux cantor, il remettait au jour, consciemment, une œuvre « moderne ». On ne savait plus alors ce qu'était l'orchestre de Bach, et l'on ne s'en souciait pas. Mendelssohn s'efforça de donner à cette écriture orchestrale baroque une sonorité symphonique. Il en modifia la structure, non seulement en y ajoutant des clarinettes, mais en lui donnant la texture de l'orchestre post-beethovenien, avec une pâte lourde, des cordes nombreuses, un chœur, le grand chœur romantique aux sonorités onctueuses ; mais aussi en donnant aux phrases musicales des courbes et des accents en rapport avec sa propre sensibilité et avec celle de ses contemporains.[...] Notre tradition de l'interprétation des Passions, des Cantates et de la Messe en si n'a pas du tout Bach pour point de départ, mais Mendelssohn. »⁹

Pour retrouver actuellement la musique du passé, il faudrait donc d'abord la distinguer d'une certaine tradition héritée du XIXème.

De même en architecture : après la tourmente révolutionnaire, la cathédrale Notre-Dame de Paris a subi de 1844 à 1864 une restauration importante et parfois controversée : l'architecte Viollet-le-Duc, y a incorporé des éléments et des motifs que le monument légué par le Moyen Âge n'avait jamais possédés. On ne peut en aucun cas voir ces modifications comme un manque de respect : à cette période, pour faire revivre les œuvres, on les remet au goût du jour, on se les réapproprie. C'est ainsi que l'art peut alors être reçu par le public .

8 Littré, op. cit.

9 Philippe Beaussant, *Vous avez dit « Baroque » ?*, Arles, Actes Sud, 1994, pp.79-80

b) La primauté du son large

De 1930 à 1940, le chef d'orchestre Leopold Stokowski écrivit et dirigea de gigantesques orchestrations d'œuvres de Bach, privilégiant un sentiment de grandeur et de majesté. Pour lui, la musique était avant tout du son, le plaisir des sons pouvant conduire l'auditeur à une sorte d'état émotionnel extatique.

On pourrait citer aussi les interprétations aux tempi très amples des chefs Hermann Scherchen ou Bruno Walter à la moitié du XXème siècle.

c) Une vision évolutive : une interprétation sans cesse modernisée

Les partisans actuels de cette vision modernisée de l'interprétation défendent l'idée de supériorité du Nouveau sur l'Ancien, et donc celle du progrès perpétuel en musique. Les techniques interprétatives fondées sur cette approche uniformisent le style sans distinctions en fonction des œuvres et des époques.

Quant à Pierre Boulez, il pense que le retour à la musique ancienne et aux instruments anciens est le signe d'un déclin de notre civilisation :

« Je crois qu'une civilisation qui tend à conserver est une civilisation qui dépérit parce qu'elle a peur d'aller de l'avant et attribue plus d'importance à sa mémoire qu'à son futur. Les civilisations fortes et en pleine expansion sont sans mémoire, c'est-à-dire qu'elle rejettent, qu'elles oublient. Elles se sentent assez fortes pour détruire car elles savent qu'elles peuvent remplacer. Notre civilisation musicale montre, de ce point de vue, des signes de dépérissement très nets, parce que, à tous les stades, la récupération, même si on l'enveloppe de considérations très générales et très généreuses, montre l'excès de mémoire. ¹⁰»

« La méconnaissance du passé favorise l'impression d'intimité avec les œuvres anciennes, tandis que la compréhension s'accompagne de sentiment de leur éloignement. ¹¹»

d) La recherche d'une interprétation intemporelle

« Comprendre les intentions du compositeur signifie les transmettre selon la compréhension qu'on en a [...]. Les exécutions les plus impressionnantes d'une œuvre ne sont pas toujours celles qui sont

¹⁰ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 39.

¹¹ Sophie-Anne Leterrier, *Le mélomane et l'historien*, Armand colin, 2005, p.10.

les plus « justes » historiquement... Il faut jouer de la façon la plus sublime, la plus visionnaire, émouvante, mystérieuse, recueillie, humoristique, gracieuse possible – mais cette exigence morale soulève la question suivante : qu'est-ce que notre époque considère comme sublime, qu'est-ce qui la touche et la trouble ? On en arrive au paradoxe suivant : une interprétation intemporelle, qui semble avoir rompu tous liens avec l'histoire, est seulement possible quand on est au diapason de son époque. Libérer, parmi les multiples énergies qui font un chef-d'œuvre, celles qui aujourd'hui nous touchent de la manière la plus noble et la plus essentielle – voilà la tâche qui hausse l'interprète du texte original au-dessus d'un conservateur de musée. ¹²»

L'auteur de ces propos, l'un des interprètes les plus prestigieux de notre temps, Alfred Brendel, milite donc expressément pour une actualisation résolue du geste de l'interprète : c'est en obéissant à la sensibilité d'aujourd'hui qu'il aura le plus de chances de témoigner en faveur de celle d'hier.

B- Retour sur les fondements : des caractéristiques de jeu induites par une tradition

Il peut être nécessaire de comprendre la façon dont ce jeu s'est construit puis figé. En effet, on pourrait supposer qu'à partir de la redécouverte des musiques anciennes le goût évoluerait considérablement. Or, c'est bien ce goût qui a été transmis par tradition, sans évolution majeure, du moins jusqu'au début du XX^{ème} siècle.

Déjà peu avant le XIX^{ème}, l'orchestre de la révolution avait mis le goût des sonorités amples dans l'oreille du public. Le Conservatoire créé en 1795 dans une perspective de formation de « citoyen-musicien » d'élite avait notamment pour but d'alimenter en instrumentistes les orchestres militaires, le travail étant principalement axé sur le développement d'une technique sûre.

1- Héritage du passé et conservatisme

Durant les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles des traditions de jeu se sont mises en place : l'interprète en vient à reproduire de façon quasi automatique un ensemble de schémas ou de réflexes interprétatifs que la tradition présente comme évidents, ou comme naturels. Les professeurs transmettent ces modes de jeu de génération en génération.

Nikolaus Harnoncourt déplore que cette tradition soit perpétuée par ignorance, par inconscience.

« Et je dois ajouter qu'il n'existait aucun savoir dans ce domaine. Nos professeurs au Conservatoire de Vienne ne savaient rien, rien du tout : ils étaient d'avis qu'ils savaient comment jouer Mozart. Et lorsque j'étais étudiant, je suis allé dans la classe des grands “ Dieux du violon ”,

¹² Alfred Brendel, cité dans un article de l'*Encyclopédie Universalis*,
http://www.universalis.fr/encyclopedie/UN880055/INTERPRETATION_DE_LA-MUSIQUE_ANTIENNE.htm

et j'ai demandé : " Comment savez-vous cela ? " Les éditions étaient terribles, et ils y ajoutaient au stylo bleu des liaisons : lorsque je leur demandais d'où elles venaient, ils me répondaient : " De mon professeur " ...¹³ »

Bien que je sois convaincue par la conception qu'a Harnoncourt de l'interprétation, il semble utile de rappeler que ce mode de jeu était le reflet d'une époque, et les notions qui étaient valorisées alors pour favoriser l'expression ne pouvaient être celles qui sont appréciées depuis le renouveau de l'interprétation s'appuyant sur des recherches historiques.

2-« Starisation » des interprètes

Les derniers compositeurs-interprètes vont peu à peu laisser la place au soliste moderne. Liszt est un précurseur de cette nouvelle image de l'interprète : il a contribué à affirmer la personnalité de l'artiste en tant que tel, forgeant une véritable légende autour de ses apparitions en scène : ne donnait-il pas des récitals en utilisant alternativement deux pianos placés tête-bêche, pour faire admirer tour à tour ses deux profils ?

L'esprit de compétition fait rechercher un jeu qui permet de se mettre en valeur de toutes les manières possibles. Par exemple Paganini, dans son 1er concerto op.6, use du procédé appelé « scordatura » : le violon solo, accordé un demi-ton plus haut, joue sa partie en Ré majeur, tandis que l'orchestre a Mib majeur pour tonalité de base. Cet artifice permet au violoniste d'exécuter plus aisément certains traits, mais aussi d'obtenir une sonorité plus tendue et plus brillante.

Beaucoup plus récemment, une ancienne élève de János Starker, violoncelliste et pédagogue reconnu parmi les plus grands, rapportait cette anecdote vécue pendant ses études entre 1980 et 1984 : Starker recommandait à ses élèves, pour obtenir un son plus brillant que les autres à l'orchestre, et pour se démarquer, de tout d'abord s'accorder comme les autres, puis de visser chaque tendeur d'un quart de tour pour monter le son. Ce procédé semble bien aller à l'encontre de l'esprit de l'orchestre, sans compter l'annulation du résultat si tous utilisent cette technique...

13 Nikolaus Harnoncourt, article « *La précision de l'instinct* », magazine Classica n°31, avril 2001.

3- Une mutation au XXème siècle : construction de l'interprétation moderne en opposition à l'interprétation romantique

a) Caractéristiques du style romantique

Nous pouvons résumer ainsi les propos de Bruce Haynes¹⁴:

Pendant tout le XIXème siècle, l'interprétation se faisait dans un style romantique, dont les caractéristiques techniques pourraient être : un legato extrême, de fréquents portamenti¹⁵, des tempi lents, un grand lyrisme, une recherche d'expressivité, peu de distinction entre les temps forts ou faibles, un phrasé basé sur la mélodie, un usage contrôlé du vibrato (pas systématique), des accents agogiques¹⁶, l'usage du rubato, des variations de tempo à l'intérieur d'un mouvement (les accélérations fréquentes étant considérées comme expressives.)

Un nouveau style, qu'on peut qualifier de style « moderne », apparaît au début du XXème siècle puis devient la norme vers 1930, en réaction contre le sentimentalisme reproché au style romantique. Ce dernier disparaît progressivement, et n'existe aujourd'hui que par des enregistrements de l'époque.

Un exemple d'enregistrement : Joseph Joachim, 1903. J.S.Bach : Adagio de la sonate en sol m pour violon seul.¹⁷

b) Caractéristiques du style moderne

De la même manière, Bruce Haynes¹⁸ dit de ce style, défendu notamment par Stravinsky, qu'il se veut fidèle au texte et rejette le sentimentalisme du style romantique. Ce style moderne en découle cependant, puisqu'il s'est construit en réaction contre lui. Ses caractéristiques pourraient être : legato constant, pas de hiérarchie dans les temps, exactitude du rythme, reprises d'archet discrètes, phrasés avec de longues lignes, vibrato constant, notes soutenues et toutes avec le même volume, peu de détente dans le jeu.

Un exemple d'enregistrement : Yehudi Menuhin, 1935. J.S.Bach, même oeuvre que précédemment.¹⁹

14 Bruce Haynes, *The end of early music*, Oxford University Press, 2007.

15 Portamento : sur les instruments à cordes, changement de position audible ou glissade.

16 Agogique : libertés rythmiques afin de distinguer l'importance relative des notes dans la mélodie.

17 Lien internet pour écoute : Youtube <http://www.youtube.com/watch?v=tixMlx2YOwI>

18 Bruce Haynes, op. cit.

19 Lien internet pour écoute : Youtube <http://www.youtube.com/watch?v=jdKWZqy1g0E&feature=related>

c) Conditions d'enregistrement

Au tout début du XX^{ème} siècle, les faiblesses techniques de l'enregistrement obligent les cordes à un jeu très soutenu pour laisser une trace sur le sillon. Malgré l'essor croissant de la musique enregistrée, le son des disques ou cylindres à enregistrement acoustique, ou mécanique, n'est pas excellent. En effet, les enregistrements sont effectués sans amplification, seules les vibrations sonores actionnent le burin graveur. Mais leur force mécanique est très faible et l'on ne peut enregistrer que des instruments au fort volume sonore, à condition, encore, qu'ils soient très près du cornet acoustique. Les voix passent plus ou moins bien -les masculines mieux que les féminines- à cause de la très faible bande passante qui supprime toutes les fréquences aiguës, et le bruit de fond est très important.

Voici comment le pianiste Gerald Moore décrit une séance d'enregistrement dans les années 20 :

« Je fis courir mes doigts sur les touches du piano, et fus atterré par la rudesse métallique de sa sonorité : à l'examen, je découvris que l'art de l'accordeur avait rendu le piano aussi percutant que possible en limant les feutres des marteaux. (...) Mais c'était l'enregistrement des duos qui me divertissait le plus. Il se transformait souvent en empoignade entre les protagonistes : ténor et basse, ou soprano et baryton. Chacun voulait briller, chacun voulait monopoliser le cornet ; étant donné les charges et les poussées qui s'ensuivaient, je m'émerveillais qu'il leur restât le moindre souffle pour chanter.²⁰ »

Il décrit bien là la surenchère qui a eu lieu pour se faire entendre, et qui a dû contribuer à amplifier le phénomène de son uniforme et tendu, les « pleins et déliés » ne passant pas à l'enregistrement.

C- Limites du jeu « moderne »

1- Uniformisation

Ce style de jeu moderne serait aussi un effet de la mondialisation, qui uniformiserait les musiques. Schönberg apporte un regard intéressant sur la construction de cette façon d'interpréter, en lien avec l'étendue du pouvoir de la société américaine : on est saisi par l'actualité de cette citation.

« Lorsqu'on exécute aujourd'hui de la musique du genre « romantique » en supprimant tout ce qui

²⁰ Site internet, *Histoire de l'enregistrement sonore*, Questmachine, <http://www.questmachine.org/encyclopedie/article-questmachine.php?a=105>

en extériorise la sensibilité et en s'abstenant de toute modification de tempo et de toute nuance non expressément écrite, on se modèle sur la façon dont est jouée la musique de danse élémentaire. Ce style a été transmis à l'Europe par l'Amérique dont aucune vieille civilisation ne pouvait fixer les normes d'une exécution, mais où une certaine sorte de puritanisme freinait toutes les manifestations de l'expression musicale. En sorte que presque partout en Europe on joue dans une mesure rigide, inflexible, et non pas « dans un tempo », autrement dit dans un cadre équilibré d'éléments librement mesurés. Il est fort surprenant que presque tous les chefs d'orchestre et presque tous les musiciens européens se soient pliés sans résistance à cette ukase. Ils eurent tous peur de passer pour des romantiques, ils eurent tous honte de paraître sentimentaux. Aucun d'entre eux ne se préoccupa de savoir d'où venait la consigne: tous s'empressèrent de satisfaire la demande du marché, qui était devenu un marché américain.²¹»

En lisant cette description on est loin de la définition du mot « style » de Sébastien de Brossard en 1703 citée précédemment, lié à la diversité selon les lieux et les personnes.

2- Difficultés à transmettre une vision personnelle

En 2009 la violoniste Viktoria Mullova décrit bien la difficulté qu'elle a eue à transmettre sa vision personnelle à travers ce style de jeu. Elle explique qu'elle a appris à interpréter indistinctement de façon uniforme, régulière et avec peu de relief des musiques au départ vivantes et expressives, qui devraient être jouées différemment selon les lieux et les époques pour être convaincantes.

« Pendant très longtemps, tout en jouant et étudiant très régulièrement ces morceaux, je ne parvenais pas à trouver le moyen d'exprimer sur l'instrument ce que je ressentais dans mon cœur. Quand j'étais au conservatoire de Moscou, mes professeurs m'ont enseigné des règles sévères concernant l'exécution de la musique de Bach: ces règles correspondaient au goût de l'époque, selon lequel il fallait avant tout produire une belle sonorité, utiliser une articulation large et uniforme, créer des phrases très longues et vibrer en permanence et avec régularité sur chaque note. Il s'agissait, me disait-on, d'imiter le son de l'orgue. Je me rends compte que ces règles peuvent faire sourire aujourd'hui, mais elles représentent bien l'esthétique dans laquelle j'étais plongée. Au cours de ces années, mes sonates et partitas devinrent rigides, monotones et encore plus difficiles à jouer, parce que cet enseignement m'avait privée des bases essentielles pour comprendre les partitions baroques. Je jouais presque sans articulation, sans relations entre les temps forts et les temps faibles qui sont naturellement liés aux coups d'archet. Et surtout, je ne comprenais pas les relations harmoniques, alors qu'il est indispensable d'en avoir conscience pour évoluer librement à travers le discours musical.²² »

21 Arnold Schönberg, article de 1948 : « Comment on exécute aujourd'hui la musique Romantique », *Le style et l'idée*, Buchet-Chastel, 2002, pp.245-247.

22 Viktoria Mullova, extrait du texte d'accompagnement de son enregistrement des *Sonates et Partitas pour violon seul* de Bach, Abeille Musique, 2009.

II- NOUVELLES PERSPECTIVES :

LE RENOUVEAU DE L'INTERPRÉTATION PRENANT EN COMPTE LES RECHERCHES HISTORIQUES

A- Contexte général : une vision du patrimoine liée à l'idée d'authenticité

De la même manière que les interprétations romantiques puis modernes sont liées à la vision du patrimoine du XIXème, c'est un autre regard sur le patrimoine qui a engendré une nouvelle façon d'appréhender les musiques anciennes après la deuxième guerre mondiale. Le patrimoine est revalorisé, l'idée de progrès n'est plus mise en avant comme au XIXème, on souhaite au contraire garder le passé tel qu'il était, le protéger de l'érosion, conserver la mémoire.

B- Caractéristiques de ce mouvement

C'est donc dans ce contexte que naît une nouvelle manière d'interpréter la musique du passé, dans les années 1950-1960 avec Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt, ainsi qu'Alfred Deller qui produit un véritable scandale en chantant Purcell d'une manière qui heurte fortement les habitudes. Les pionniers sont bientôt rejoints par une nouvelle génération dans les années 1970, dont les découvertes sont accompagnées d'une grande médiatisation. De même que l'interprétation moderne s'était définie début XXème en réaction à l'interprétation romantique, on peut penser que cette nouvelle manière d'interpréter se construit en réaction au jeu moderne.

1- Réfutation de l'idée de progrès

a) L'idée du progrès en art

Au XXème siècle l'idée selon laquelle il n'y a pas de progrès en art devient majoritaire. On ne veut plus confondre le changement continu qui caractérise l'art avec la notion d'un progrès constant.

« Il est bien exact que chaque artiste a l'impression d'avoir surpassé la génération précédente et qu'à son point de vue il est en progrès sur tout ce qui a été fait avant lui. Nous ne pouvons espérer comprendre vraiment une œuvre d'art si nous ne partageons pas, dans une certaine mesure, ce sens de triomphe et de libération qui saisit l'artiste devant sa propre création. Mais il nous faut rester conscient que tout gain, tout progrès dans une certaine direction, entraîne une perte dans un autre sens, et qu'en dépit de son rôle, ce progrès tout subjectif ne correspond pas à un perfectionnement véritable des valeurs artistiques.²³ »

23 Ernst H. Gombrich, *Histoire de l'art*, éd. Phaidon, Préface, p.9

b) La facture instrumentale

- Une facture en adéquation avec l'interprétation et le répertoire

Un des principes adoptés par les partisans de ce mouvement est l'utilisation des instruments correspondant à ceux que les compositeurs connaissaient, sous forme d'originaux ou de copies. Nikolaus Harnoncourt a mis en relief le fait que l'histoire de la facture instrumentale n'est pas linéaire et qu'on ne se rapproche pas d'un instrument parfait à mesure qu'on avance dans le temps :

« Chaque époque a possédé des possibilités optimales pour l'exécution de sa musique. On soulève souvent l'objection selon laquelle les instruments et leur technique ont été récemment si améliorés et perfectionnés que cela constituerait un pas en arrière de recourir aujourd'hui aux instruments anciens et les distributions réduites de cette époque-là ne constituerait que des solutions de fortune ; selon cette même opinion, on aurait, si on en avait eu la possibilité, préféré donner des exécutions avec les grands effectifs instrumentaux qui sont courants de nos jours. En ce qui concerne l'évolution technique des instruments : toute "amélioration" apportée à un instrument doit s'acheter au prix d'une dégradation. C'est ainsi que pendant plusieurs décades on s'est refusé à apporter aux flûtes traversières des clés pour les demi-tons. L'amélioration (élocution aisée et uniformité du sons tous les demi-tons) ne pouvait contrebalancer, pour le goût de l'époque, les désavantages qui y étaient attachés (la diversité de timbre des demi-tons obtenus par les "doigtés fourchus" se seraient perdue, et, avec elle, une caractéristique particulière des tonalités). C'est seulement lorsque le style musical eut changé au point de ne plus désirer la diversité des timbres que l'on modifia l'instrument. On devrait plutôt considérer les "améliorations" auxquelles furent soumis tous les instruments au cours des âges comme des modifications, des adaptations au goût de l'époque. De la sorte notre affirmation que chaque époque possédait les meilleures ressources instrumentales pour l'exécution de sa musique paraît évidente.²⁴ »

Le violon ou le violoncelle moderne, avec sa sonorité homogène, favorise un jeu linéaire et des tempi modérés. L'instrument baroque, au contraire, ne le permet pas. Il favorise, grâce à sa sonorité contrastée, une interprétation elle-même contrastée, où l'on réfrène le legato, où l'on préfère, aussi, les tempi rapides. Chacun de ces deux instruments, baroque comme moderne, entraîne des types d'articulations différents.

- Un moyen de s'affranchir des habitudes

Du point de vue de l'interprète, l'instrument baroque se présente comme une contrainte à cause de sa différence de facture par rapport aux instruments habituels. Mais c'est là une contrainte « libératrice » : elle a l'avantage de l'inciter à reconsidérer ses préjugés à propos des indications et réalisations courantes, à remettre en question les supposées évidences, à reconsidérer sa technique traditionnelle.

²⁴ Nikolaus Harnoncourt, extrait du texte d'accompagnement du premier enregistrement de *La Passion selon Saint-Jean*, co-dirigé avec Hans Gillesberger (Teldec, enr. Avril-mai 1965).

2- Une musique du passé vivante

a) Un véritable renouveau

Si l'interprète, par le biais des instruments d'époque, accède à une certaine nouveauté qui lui permet de se rendre libre de ses préjugés, l'auditeur également entendra une interprétation nouvelle par cette sonorité nouvelle.

Les instruments baroques ne sont que des moyens au service de la musique elle-même, ce ne sont pas des absolus. Ils tirent leur légitimité de ce qu'ils peuvent être utiles à la recherche de la signification de la musique.

Le renouveau apporté par ce mouvement ne se limite pas à la facture instrumentale, il permet à l'auditeur d'apprécier des interprétations inouïes et nouvelles d'œuvres déjà connues, sans compter l'immense répertoire de grande valeur redécouvert, joué, édité et enregistré à l'occasion des recherches qui ont été menées.

b) Une alternative à la musique contemporaine : une autre forme de création

Pour Harnoncourt, ce mouvement est dû au désintérêt du public pour la musique contemporaine.

La musique baroque sert peut-être de refuge à un auditoire s'étant senti abandonné par la création contemporaine, perçue comme excessivement difficile d'accès.

c) Anciens / Modernes

Une nouvelle « querelle des anciens et des modernes » a lieu, sans qu'on puisse clairement savoir qui est qui, selon qu'on insiste sur les instruments, anciens ou modernes, ou qu'on insiste sur la conception de la musique et de son interprétation aujourd'hui.

« L'on relèvera cependant l'ironie du renversement des pôles : les Anciens proposant une interprétation « modernisée », les Modernes proposant, quant à eux, une lecture « ancienne » du passé. ²⁵»

« C'est en refusant de travestir la musique ancienne à la mode d'aujourd'hui que les musiciens ont su la faire redevenir moderne. ²⁶»

3- Caractéristiques techniques

Les interprètes se basent sur les principes d'interprétation en vigueur au moment de la création des œuvres, en se référant non seulement à la facture instrumentale, mais aussi aux traités, aux récits, à

²⁵ Stéphane Detournay, *Les baroqueux et la question de l'interprétation musicale*, revue DEMeter, décembre 2002, consultable en ligne sur le site demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/detournay.pdf

²⁶ Philippe Beaussant, op. cit. p.232.

l'iconographie, au contexte culturel et général de l'époque.

Outre l'utilisation d'instruments qui correspondent à la période de composition de la musique, de nouvelles caractéristiques apparaissent concernant la sonorité, le tempo (dans certaines œuvres on cherche une correspondance avec la prononciation des mots), le choix des effectifs, l'articulation des petites valeurs de notes, la restitution des plans sonores, un vibrato non constant (utilisé seulement pour souligner les notes importantes), l'utilisation des tempéraments²⁷, des cordes à vide, la notion de hiérarchie dans la mesure, l'inégalité.²⁸

Deux exemples d'enregistrement :

- Rachel Podger, 1998-1999. J.S.Bach : Adagio de la sonate en sol m pour violon seul (cf les deux versions précédentes)²⁹
- Amandine Beyer, 2011. J.S.Bach, 2ème partita.³⁰

C- Contradictions

1- La notion d'authenticité

Les œuvres du passé ont été écrites en fonction d'un environnement acoustique spécifique, celui-là même que le format de nos salles de concert, la diffusion sur disque et les habitudes d'écoute du public contemporain ne peuvent que dénaturer. Il est impossible d'obtenir une image « vraie » du passé, la recontextualisation est de fait illusoire.

Si le renouveau de la musique baroque possède une vérité historique, ce n'est certes pas au sens où les interprétations qui en dérivent seraient en conformité avec le passé, mais c'est au sens où elles sont en conformité avec le présent, avec les nécessités de la situation contemporaine de la musique.

Nombre de musicologues se défendent de l'idée même d'authenticité.

Ainsi Antoine Hennion dit qu'on ne peut pas jouer la musique « *comme on jouait à l'époque* » : « *C'est une phrase-clé de ce genre de débats, mais je ne l'ai jamais entendue que dans la bouche de « modernes », eux-mêmes obsédés par l'idée qu'il s'agissait de vouloir revenir au passé, et*

27 Tempéraments : Chaque époque employait son propre système d'intonation, différent de tel autre, ce qui avait une influence non seulement sur les caractéristiques tonales (pour les tempéraments du XVIIIème, les intervalles donc les tonalités sonnent différemment, ce qui confère une expressivité différente selon la tonalité) mais aussi sur la fusion sonore au sein d'un ensemble. Selon les tempéraments la manière de fixer les intervalles diffère afin d'en privilégier certains au profit d'autres. Ce peut être considéré comme un appauvrissement expressif que de ne pas en tenir compte en prenant pour référence unique le système unique en usage aujourd'hui et enseigné depuis un siècle (le tempérament égal, avec éventuellement des sensibles hautes).

28 Inégalité des notes : mode d'exécution leur procurant une sorte de balancement, destiné à leur donner plus de grâce, proche du swing en jazz.

29 Lien internet pour écoute : http://www.youtube.com/watch?v=JtWfiq8_3WM

30 Lien internet pour écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=UZTAdN705Pw>

*accusant finalement les tenants de la musique ancienne d'être fétichistes de la date*³¹».

Dans la même optique on peut citer Philippe Beaussant : « *Il ne s'agissait pas tant (...) de retrouver je ne sais quelle « authenticité historique » hors d'atteinte et illusoire, mais de tenter d'approcher autant que faire se pouvait la justesse stylistique, la vérité sonore de l'œuvre.* »³²»

Jean-François Beaudin ajoute : « *Selon moi, la question d'authenticité du baroque repose sur une attitude et le respect de l'esthétique plus que sur l'exacte imitation de ce qui existait à l'époque. Vouloir tout reproduire comme alors est absurde et prouve un manque total de créativité, ce qui est contraire à toute vie artistique et à l'esprit même du XVIIIe siècle.* »³³»

2- Un nouveau type de conformisme

Certains de nos contemporains, comme Jean-Paul Penin, semblent penser que le monde de la musique ancienne se dirige vers une regrettable uniformisation :

*«Un reproche très concret, que l'on peut adresser aux spécialistes actuels du répertoire ancien, est de noyer celui-ci sous une véritable uniformisation esthétique : sons blancs, couleurs à jamais pastel, jérémiade éternellement plaintive d'archets ostensiblement tirés et poussés, reprise en écho par les vents, aucune ampleur, jamais de grande ligne, de souffle musical. Ce nivellement, qui ne fait d'ailleurs qu'amplifier le problème actuel de la mondialisation des sonorités orchestrales, évoque celui qui résulterait, en littérature, d'une uniformisation linguistique universelle, mais dont la langue, là, serait morte.»*³⁴»

Il faut constater la divergence des points de vue : Jean-Paul Penin reproche précisément aux spécialistes du répertoire ancien ce qu'eux-mêmes reprochaient aux tenants du style moderne. Il est nécessaire d'écouter l'autre point de vue avec humilité : on peut voir le legato comme une uniformisation du son, mais c'est le fait d'entendre les reprises d'archet qui lui paraît uniformisation. On peut penser au contraire que les interprètes de la musique ancienne font preuve d'une grande diversité.

D- Les apports dans cette nouvelle vision de la musique

1- Une spécificité sonore pour chaque musique

C'est bien la notion de différence qui est recherchée plutôt que celle de perfection. Sur le terrain de la musique baroque, on observe une logique inverse de celle qui animait le travail des grandes

31 Antoine Hennion, *Musique ancienne aujourd'hui, quels enseignements pour demain?* Actes du colloque du CNR de Strasbourg, Conservatoire Strasbourg éditions, 12-14 janvier 1996, p.6.

32 Philippe Beaussant, op. cit., p.225.

33 Paroles de Jean-François Beaudin rapportées par Pascal Gresset, *Le traverso moderne de Jean-François Beaudin*, Traversières magazine, premier trimestre 2005, n° 82, p. 23-28.

34 Jean-Paul Penin, *Les baroqueux ou le musicalement correct*, Gründ, 2000.

formations symphoniques allant vers une uniformisation du son quel que soit le répertoire : à chaque type de musique devraient au contraire correspondre des phrasés, des dosages spécifiques, une approche du son, ce qui n'est pas contradictoire avec le style particulier de chaque interprète.

2- Un pont entre les époques

Le retour au baroque ne consiste pas à nier tous les intermédiaires évoqués précédemment, le XIX^{ème} siècle, les interprétations romantiques et modernes, les traditions transmises de génération en génération, mais à les prolonger et à les percevoir. Il ne s'agit pas d'oublier la distance historique en revenant au jeu de l'époque mais, au contraire, de faire apparaître cette distance grâce à des moyens différents. Prendre conscience de notre distance au passé est une façon de rétablir les liens possibles avec lui : il n'est pas question de faire table rase du passé, mais de s'en servir pour réaliser un pont entre deux époques.

Il ne s'agit donc pas de copie, ni même de paraphrase, plutôt de réinvention. Le résultat est bel et bien moderne : l'interprète fait œuvre de création.

3- L'engagement musical

Cette conception prenant en compte l'histoire permet aux musiciens d'exprimer leur vision subjective et personnelle de l'oeuvre.

« Cette aspiration, dans laquelle n'entre aucun compromis, à atteindre l'authenticité originale ne se justifie naturellement que si le plus important de tous les éléments, l'ardente vitalité et le fervent engagement de l'exécution musicale, est également présent, car la musique n'a jamais été interprétée objectivement et impersonnellement, et moins que jamais dans le cas de Bach. ³⁵ »

« Ainsi restituées, les œuvres sonnent non seulement plus justes historiquement, mais aussi plus vivantes, parce qu'elles sont présentées avec les moyens qui leur correspondent, et nous donnent une idée des forces spirituelles qui ont rendu le passé fécond. La pratique de la musique ancienne revêt alors pour nous, au-delà de la seule jouissance esthétique, un sens profond. ³⁶ »

On a observé à travers ces différentes visions de l'interprétation qu'il s'agit plus de goût que de vérité, de préférences esthétiques pas toujours rationnelles, de sensibilité personnelle souvent orientée par une époque, par une tendance. Dans l'enseignement il est important de prendre en compte ces réflexions. C'est bien l'engagement musical qui devrait être au cœur des préoccupations pédagogiques, et c'est à travers la diversité que l'on peut y parvenir.

35 Nikolaus Harnoncourt, extrait du texte d'accompagnement de *La Passion selon Saint-Jean*, ibid.

36 Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical*, Gallimard, 1984, p.20.

III LES CONSÉQUENCES DANS L'ENSEIGNEMENT : L'ENGAGEMENT MUSICAL ET LE DÉVELOPPEMENT DU GOÛT

A- La construction du goût

D'intéressantes réflexions expliquent bien le phénomène de la construction du goût :

« Pour tenter de cerner la notion de goût, on peut citer un écrivain obscur du XIX^e siècle, Bercot, sauvé de l'oubli par Littré pour cette réflexion : « Il faut avoir bien du goût pour échapper au goût de son époque. » Le goût, en effet, désigne, d'une part, un « don » personnel, d'autre part un phénomène collectif, l'orientation d'une société ou d'un milieu vers certaines formes d'art nettement déterminées ; c'est la faculté d'éliminer, de choisir, de créer des associations heureuses, qui naît d'une certaine intuition de la qualité (...). La finesse et la qualité du goût dépendent d'abord de la sensibilité de l'œil et de l'oreille ; et, comme la sensibilité n'est pas compartimentée, l'environnement, l'ambiance, le fond sonore peuvent modifier, en l'accentuant ou en l'annihilant, l'impression ressentie devant un spectacle, un tableau, un paysage. Mais bien d'autres éléments interviennent pour développer, nuancer, personnaliser le goût : le tempérament et le milieu, l'étendue de la culture et de l'expérience visuelle. Ainsi, le goût de chaque individu est à la fois inné et perfectible, il peut être formé ou déformé, mais il reste essentiellement subjectif. ³⁷ »

Pour Pierre Bourdieu³⁸, l'industrie du disque parvient à imposer aux artistes un répertoire, et même un jeu et un style, contribuant par là à imposer une définition particulière des goûts légitimes.

Les goûts s'engendrent dans la rencontre entre une offre et une demande ou, plus précisément, entre des objets classés et des systèmes de classement.

Bourdieu souligne qu'une manière de jouer se construit notamment en réaction contre une manière de jouer précédente, sous forme de cycles.

Le XX^e siècle se serait ainsi « taillé sur mesure un XVIII^e de circonstance pour relancer le marché moderne de la musique.³⁹ »

On peut néanmoins penser que les « baroqueux » ne se sont pas contentés de jouer sur un effet de mode, ils ont su apporter le présent dans les racines du passé et transmettre les émotions, laisser place à la sensibilité et à l'intuition.

B- Une pédagogie héritée du XIX^e

Depuis le XIX^e certains professeurs attendent un résultat précis qu'ils ont eux-mêmes appris et qui est présenté comme vérité. On peut s'attendre à ce que l'élève ne s'autorise pas à s'éloigner de

37 Marie-Geneviève de la Coste-Messelière : article « *Goût, esthétique* » dans *Encyclopédie Universalis*.

38 Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les éditions de minuit, 2002, p.160.

39 Antoine Hennion, *La Passion Musicale*, Métailié, 1993, p. 29.

l'exemple qui lui est donné. Plus qu'une éducation musicale, c'est la perception de la musique et de son monde que le professeur façonne chez l'élève progressivement.

La conséquence directe se répercutera sur le travail de l'élève. Si le seul outil mis à sa disposition est l'imitation, il ne pourra que s'évertuer par le biais de la répétition à reproduire et fixer ce qu'il prend pour une vérité absolue. Cependant cette identification peut aussi être très motivante, quand elle est associée à d'autres moyens pédagogiques également stimulants.

C- Propositions pour enseigner la diversité des styles et pour que l'élève construise son goût

1- Conscience de la diversité des interprétations possibles pour une même œuvre

Le professeur peut aider l'élève à prendre conscience de la diversité des interprétations possibles pour une même œuvre, au-delà des courants « modernes » ou « baroques » : il y a autant de différence entre les interprétations d'une même œuvre par deux ensembles spécialisés en musique baroque qu'entre un ensemble spécialisé et un ensemble « moderne ».

Le terme d'interprétation induit l'idée qu'il n'existe pas qu'une seule vérité, mais autant de vérités que d'interprétations. Une seule et unique vision de l'exécution d'une œuvre enlèverait toute profondeur et toute justification à la notion d'interprétation.

Prendre en compte les recherches historiques n'interdit pas la diversité. La liberté est en effet possible à l'intérieur d'un cadre défini et assimilé.

L'entretien ayant eu lieu en août 1844 entre le compositeur et pianiste virtuose Liszt, et Jean-Joseph Bonaventure Laurens, lui-même pianiste et compositeur, peut être très parlant pour les élèves :

« Vous passez (...) pour un aussi grand charlatan que grand artiste ! (...) J'ai à vous demander (...) de me faire entendre une certaine pièce de Sébastien Bach pour orgue, avec pédalier obligé, (...) celle en la mineur d'une difficulté dont vous seul au monde pouvez vous rendre maître...

- Tout de suite. Comment voulez-vous que je vous la joue ?

- Comment ? ... mais comme on doit la jouer !

- La voici une première fois comme l'auteur a dû, je crois, la comprendre, l'exécuter ou désirer qu'elle soit exécutée. »

Et de jouer ; ce fut très beau, la perfection même du style classique et voulu en tout de l'original.

« La voici maintenant comme je la sens, avec un peu de pittoresque, de mouvement, l'esprit plus moderne et les effets propres à l'interprétation d'un instrument singulièrement perfectionné. »

Nouvelle exécution augmentée d'exquises nuances mais non moins admirable.

« Enfin, une troisième fois, la voici comme je la jouerais... en charlatan, pour un public à étonner, à esbroufer... »

Et, allumant un cigare qu'il passait par instants d'entre ses lèvres aux doigts ; et exécutant parmi ses dix doigts la partie marquée pour les pédales et se livrant à d'autres tours de force et de

*prestidigitation, il fut prodigieux, incroyable, fabuleux et remercié avec enthousiasme.*⁴⁰»

2-Intuition / connaissance

Comme le rappelait Henri Poincaré, « *Devinez avant de démontrer! Ai-je besoin de rappeler que c'est ainsi que sont faites les découvertes importantes? (...) C'est par la logique qu'on démontre, c'est par l'intuition qu'on invente.* »

En effet l'intuition est indispensable, mais elle n'est pas en contradiction avec le savoir, qui au contraire permet de la développer : celui-ci ne nuit toutefois pas aux sentiments ni à l'expression.

Là encore Nikolaus Harnoncourt nous explique :

*« Il est nécessaire de savoir tout ce que l'on peut savoir pour être un interprète. Suivre sa seule intuition sans aucune connaissance peut amener à trahir gravement l'œuvre que l'on souhaite servir. Pour parler correctement une langue, il faut en connaître le vocabulaire et la grammaire. Un exemple : vous jouez un andante de Mozart noté "piu andante". Vous devez savoir si c'est alors plus rapide ou plus lent. J'ai connu des chefs très réputés pour les interprétations de Mozart qui ne le savaient pas ! L'intuition n'enseigne pas ce genre de problème. Il ne suffit pas de montrer aux musiciens telle ou telle manière de jouer. Il faut leur expliquer pourquoi. C'est la seule méthode valable pour qu'ils puissent s'en souvenir pendant le concert. Je souhaite que chaque note ait sa vie propre, et donc, que chaque musicien ait conscience de la fonction de cette note. Pour cela, il doit connaître le morceau dans son ensemble.*⁴¹»

De toute façon, toute démarche interprétative part de l'affectif pour aboutir à l'affectif. C'est l'intuition qui met l'interprète sur la voie de l'évidence, c'est elle qui lui confirme qu'elle l'a rencontrée. D'une certaine manière, on pourrait dire que même la culture apprise deviendra culture intuitive.

Savoir historique et lecture personnelle jouent d'ailleurs l'un comme l'autre un rôle considérable dans la démarche interprétative.

Wanda Landowska écrit :

*« L'interprète le plus spontané, le plus démoniaque, aurait été profondément reconnaissant aux historiens qui auraient pu le renseigner sur toutes ces questions. Car non seulement la connaissance de ces détails n'aurait pas diminué le feu de son exécution, mais elle aurait, au contraire, dissipé les doutes qui gênaient quelquefois l'essor de l'inspiration de cet artiste génial et honnête.*⁴²»

Ce point de vue paraît fondé car il allie la nécessité du savoir, de la connaissance, à la spontanéité et à l'intuition de l'interprète.

40 Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXème siècle*, éd. Fayard, collection Les chemins de la musique, Paris, 2000, p. 76.

41 Nikolaus Harnoncourt : *La précision de l'instinct*, Magazine Classica n°31, avril 2001.

42 Wanda Landowska, *Musique ancienne*, Mercure de France, Paris, 1909, rééd.: Paris, Ivrea, 1996, p. 133.

3- Apprentissage de la formulation d'un jugement

L'élève commence généralement par émettre un simple jugement d'appréciation, de plaisir ou de déplaisir. Il est souhaitable de privilégier une méthode pédagogique qui favorise les interactions, pour que le point de vue de l'élève soit pris en compte, ce qui lui permettra d'affiner et de développer ses arguments. Savoir exprimer un jugement lui donnera plus d'atouts pour être capable d'élaborer et de défendre de véritables choix musicaux.

4- L'outil discographique

Il est important que les élèves puissent entendre les œuvres qu'ils doivent jouer, ou celles en lien avec elles, que ce soit grâce au support audio ou au concert. C.P.E. Bach disait déjà qu'il est indispensable que les jeunes musiciens aillent au concert.⁴³

Le professeur peut proposer différentes versions afin de développer le sens critique des élèves. Trop souvent nous nous contentons d'une version de référence qui risque d'orienter les idées musicales dans une certaine direction, figeant ainsi prématurément l'ouverture vers d'autres choix d'interprétation. L'étude comparative et argumentée de ces différentes versions peut permettre à l'élève de repérer les éléments caractéristiques d'une pièce et de son interprétation en s'attachant à des éléments bien précis: caractère, tempo, phrasé, nuances, etc... Le rôle de l'enseignant est ici plus celui d'un accompagnateur et d'un médiateur entre la musique et l'élève.

Là encore, la conscience de la diversité des possibilités peut permettre de faire des choix.

5- Approche analytique et écriture

L'analyse peut être un outil très intéressant pour comprendre le style d'un compositeur et jouer l'une de ses œuvres. Cette approche me paraît indispensable dans le processus d'apprentissage des jeunes musiciens, à condition qu'elle soit directement en lien avec leur pratique instrumentale, leur âge et leur vocabulaire. Dès les premiers cours l'élève, même jeune, est à même de comprendre des notions très simples d'analyse (cellule qui se reproduit, mouvement ascendant, inversé...). Puis il est possible d'amener l'élève à concevoir une petite pièce dans le style d'un compositeur en lui donnant des ressources nécessaires à sa réalisation. Cette activité lui permettra de comprendre un langage, de s'approprier un style, ou du moins de s'en rapprocher, ce qui l'aidera pour l'interprétation.

6- Approche historique

De nos jours, l'accès à différentes sources est aisé : il est facile de consulter les traités qui nous

⁴³ C.P.E. Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, éditions Jean-Claude Lattès en français, 1979.

informent sur la manière de jouer les instruments et sur la façon d'interpréter les signes de la partition. Nous pouvons également avoir recours aux nombreux écrits de musiciens et de compositeurs qui peuvent nous documenter sur le style d'une époque, la place et le rôle de l'interprète. Il peut être intéressant également de comparer différentes éditions annotées d'une même œuvre avec l'édition «*Urtext*» ou encore avec le fac simile écrit de la main du compositeur. Nous avons beaucoup à apprendre de ces voix du passé, qui parlent aussi d'où nous venons et de ce que nous sommes.

En tant qu'enseignants nous pouvons transmettre ces informations de façon simple et claire en adaptant notre discours à l'âge de l'élève.

7- Autres arts

Il peut être intéressant de s'appuyer sur d'autres sources artistiques ayant un rapport avec le compositeur concerné. Il peut s'agir de la lecture de diverses œuvres littéraires qui l'ont influencé, ou de la recherche de documents sur sa vie et sur celle de la société de son époque, ou encore sur le statut de la musique dans cette même société (musique d'église, de salon, etc ...). Cette approche peut aider à recontextualiser l'œuvre dans son environnement et ainsi aider l'élève à donner un sens à cette musique, toujours en tenant compte de son âge et de son bagage musical.

La musique baroque étant très marquée par la référence à la danse, une approche de la technique spécifique à la danse baroque française et de ses pas de base, avec une attention particulière à ses rapports à la musique, est essentielle afin d'observer les rapports entre les dynamiques, les accentuations, les tempi, les structures de la musique et de la danse. Ceci peut être très ludique et fédérateur dans une structure d'enseignement.

8- Organologie

Françoise Marmin, professeur de clavecin au CRR d'Angers, cultive chez ses élèves le goût pour l'organologie en faisant un parallèle entre style dans la facture instrumentale et style de jeu (clavecin italien/français, style italien/français) et incite à des repérages géographiques dès le cycle I. Elle sensibilise les enfants à la sonorité, développe leur « sens du son » en passant par le manuel (« sculptures » en cordes de clavecins, travail manuel sur les différents bois et lien entre consistance du bois et sonorité), ce qui leur permet de s'appuyer sur du concret, pas seulement sur du théorique. J'ai pour projet de m'inspirer de son exemple et d'organiser pour mes élèves des ateliers retraçant l'histoire du violoncelle, avec l'écoute et l'essai d'instruments et d'archets de différentes époques. Les élèves pourraient ainsi rendre peu à peu concrètes leur découverte des styles musicaux et des goûts des différentes époques en abordant la lutherie et l'archèterie correspondantes. On a vu

précédemment que chaque instrument, baroque ou moderne, entraîne des possibilités d'articulations différentes. Même si les élèves ne disposent pas de ce matériel à la maison, il suffit parfois d'essayer une fois pour avoir une révélation sur les articulations que l'on cherchait vainement auparavant, et il est ensuite plus facile de reproduire ce qu'on a trouvé, sur son instrument habituel. Cela permet de remettre en cause ses habitudes, et de mettre en pratique ce qui ne dépassait pas l'abstraction des mots ou ce qu'on croyait percevoir par l'écoute.

Au-delà des caractéristiques organologiques qui ont une influence sur les savoir-faire techniques (équilibre, convexité et poids de l'archet, absence de pique pour le violoncelle, etc...), il ne semble pas que la non-possession d'instrument et d'archet ancien puisse empêcher l'élève de se rapprocher d'un style d'interprétation convaincant.

9- Approches inspirées de principes didactiques de la pédagogie baroque

a) Immersion

De nos jours les pratiques musicales de l'élève n'ont plus rien à voir avec son environnement, contrairement aux instrumentistes de la période baroque qui jouaient de la musique qui leur était contemporaine. Si on ne peut plus envisager actuellement une leçon quotidienne avec un maître comme à l'époque baroque, la musique s'est heureusement considérablement démocratisée; une véritable immersion n'est plus possible, mais l'attitude du professeur et l'organisation de ses cours peut éviter que la pratique musicale d'un enfant se limite à son cours individuel d'une demi-heure chaque semaine en tête-à-tête avec son professeur.

Christine Buet, professeur de violoncelle au CRD d'Alençon, a réussi à créer une classe où les élèves débordent d'enthousiasme et de motivation. Les cours sont systématiquement en groupes de deux ou trois élèves, en fonction des niveaux et des affinités. Les amitiés ainsi créées permettent à certains élèves de se retrouver en dehors des cours pour travailler ensemble, à tous les niveaux. Ils sont encouragés à élaborer ensemble des transcriptions. L'attitude du professeur permet aux élèves un rapport complètement désacralisé, la classe est ouverte à tous ceux qui veulent essayer le violoncelle. Quand un élève arrive en avance par rapport à son heure de cours, il s'installe pour déchiffrer avec le groupe précédent. Il n'y a pas d'ennui, juste de la musique et de l'enthousiasme.

b) Pratique d'ensemble généralisée

La pédagogie de groupe a heureusement pris une ampleur considérable ces dernières années et permet une manière attrayante d'aborder l'enseignement musical. Mais déjà à l'époque baroque la pratique d'ensemble était privilégiée.

Dans son Essai, le flûtiste allemand J.J. Quantz donne une description de ce qu'il considère être un

bon maître, qui mettra l'élève sur la bonne voie. L'une des caractéristiques de ce bon maître est de savoir composer de bonnes pièces en duo qui permettront au jeune musicien de développer son goût ainsi que sa technique.⁴⁴

Les enjeux essentiels dans les débuts de l'apprentissage me paraissent favorisés par un échange qui repose sur le groupe, qu'il s'agisse du développement de l'écoute polyphonique, rythmique et des timbres, de la réactivité, de la compréhension des lignes musicales, de l'harmonie. Pour ce qui concerne la construction de l'interprétation, la diversité des modèles réduit l'identification au modèle unique qu'est le professeur. Les idées des camarades sont assimilées et l'élève apprend à défendre les siennes. Les différences sont prises comme point de départ de tout apprentissage, ce qui permet à la personnalité musicale de s'affirmer.

c) Création

- Un enjeu prioritaire

La voie de la création et de l'invention dès le 1er cycle est désormais un des axes centraux du Schéma d'orientation 2008, et c'est une démarche primordiale.

« Favoriser les démarches d'invention: parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd'hui, les démarches liées à l'invention (écriture, improvisation, arrangement, composition) constituent un domaine important de la formation des instrumentistes et des chanteurs. Elles ne doivent pas être différées, mais faire l'objet d'une initiation dès le 1er cycle. »

- Notation et invention

C'est probablement un grand malentendu qui a pris naissance dans la 1ère moitié du XXème siècle, lorsqu'il s'est agi, sous prétexte d'authenticité, de jouer les partitions anciennes en s'en tenant au principe du XIXème siècle selon lequel tout ce que souhaitait le compositeur se trouvait exprimé dans la notation : ce qui n'y figurait pas n'était pas voulu. Mais à l'époque baroque ces principes n'existaient pas encore : la notation du XVIIIème siècle comportait peu d'indications de nuances, de tempo, de phrasé ou d'articulation, et surtout le musicien savait improviser une ornementation à partir d'un thème.

Martial Morand nous l'explique clairement :

« En musique c'est l'époque où l'on compose essentiellement à partir d'une trame harmonique. La partition n'est pas conçue comme un produit fini, le compositeur incite l'interprète à poursuivre sa création: instrumentation, réalisation de la basse-chiffrée, ornementation... C'est comme si le compositeur initiait une spirale créative entraînant l'interprète, l'obligeant à entrer dans sa pensée

44 QUANTZ Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung der Flöten traversière zu spielen*, Berlin, 1752

avec des partitions volontairement incomplètes (basse-chiffrée, prélude non mesuré...) avant de l'offrir à l'auditoire comme une oeuvre parfaitement actuelle, puisqu'elle est en partie créée par celui qui la joue. »⁴⁵

Il semble primordial de ne pas façonner au début de l'apprentissage une vision de la musique liée à l'exécution exclusive de la partition. Au violoncelle les premiers cours peuvent être en partie consacrés à de petites improvisations sous la forme de recherche de timbres, de rythmes ou de hauteurs. Les élèves sont encouragés à inventer leur propre musique, puis éventuellement à l'écrire. Lire ou écrire ne suffit pas, il faudrait surtout « faire », improviser, et aussi faire en sachant se rattraper, reproduire des phrases.

Les cours de groupe peuvent être propices à l'invention de canons, pratique courante à l'époque baroque, que ce soit en chantant ou à l'instrument : le fait de jouer une voix qui vient d'être imaginée est une expérience très motivante, qui permet de profiter de l'invention de l'un pour travailler l'attention et l'oreille de l'autre, et c'est un exercice à la portée des débutants, à condition de le rendre simple.

Au XVIIIème siècle les dictées musicales étaient employées en Italie, pour la formation des élèves avancés qui abordaient l'étude de la composition. De nos jours la formation de l'oreille est aussi l'affaire des professeurs d'instrument, et dès la première année un élève peut composer sous forme de jeu une petite dictée pour ses amis. Par exemple, pour aborder l'étude des articulations, modes de jeu ou nuances, on peut proposer un motif dont les notes et rythmes sont déterminés à l'avance : la dictée, inventée par un des élèves, concerne les modes de jeu qui doivent être reconnus par ses camarades, écrits et reproduits à l'instrument, chacun ayant à son tour le rôle d'inventeur. Contrairement à l'enseignement hérité de la tradition du XIXème, ce type de jeux permet d'aborder les nuances dès le début, de ne pas sous-entendre qu'elles ne sont qu'un artifice à ajouter.

L'élève peut ainsi dès les premiers cours aborder l'expression et entrevoir ce que peut être l'engagement musical.

C'est au musicien d'aujourd'hui qu'appartient le soin de bâtir sa propre interprétation des musiques anciennes, à condition d'inscrire cette liberté dans le cadre de connaissances avérées.

Il n'y a pas de liberté ni d'engagement personnel sans choix, et pas de choix sans connaissance.

L'un des enjeux de l'enseignement est de faire passer ce message.

45 Site internet du claveciniste Martial Morand, <http://www.martial-morand-clavecin.fr/pages/13.html>

CONCLUSION

La redécouverte de l'« esprit » de la musique concerne un répertoire bien plus grand que ce qu'on peut imaginer. Par exemple, la variété d'archet (emplacement, longueur, vitesse, pression) utilisée sur le violon et le violoncelle ancien semble parfois absente d'une certaine technique « moderne », mais elle devrait être présente dans tous les cas. Un langage commun entre les divers styles des différentes époques est indéniable, ce qui permet de concevoir une certaine unité sur le plan pédagogique.

Avec le « renouveau du baroque », le problème qui pouvait survenir n'était pas en lien avec une pseudo authenticité illusoire, mais plutôt avec le risque de cloisonnement créé par une sorte de ghetto institutionnel, le refus de se remettre en question, de se mélanger. Mais on peut heureusement observer depuis quelques années un décroisement entre les musiciens « baroques » et les musiciens classiques plus traditionnels, ainsi qu'un rapprochement évident avec les musiques improvisées (traditionnelles, jazz). Les chefs spécialisés dans le répertoire baroque vont diriger les musiciens de formations non spécialisées et ceux-ci s'intéressent aux concerts sur instruments anciens. L'interprétation sur instruments d'époque n'est plus l'apanage des ensembles spécialisés : l'orchestre de l'Opéra de Rouen s'est posé comme précurseur des orchestres permanents de France pour l'interprétation du répertoire classique sur instruments à cordes en boyaux et archets classiques, et les orchestres de Berlin, de Vienne et de l'Opéra de Paris, pourtant tenants de la tradition, utilisent ponctuellement des instruments de facture ancienne.

En 2003 a été créé l'orchestre Les Siècles, réunissant des musiciens utilisant aussi bien des instruments anciens que modernes, mettant en perspective plusieurs siècles de création musicale.

Le claveciniste, pianiste et chef Jos van Immerseel, connu jadis dans la musique de l'époque baroque et classique mais jouant également la musique romantique et de plus en plus de musique du XXe siècle, adapte la technique, le style et l'instrumentarium de son orchestre Anima Eterna Bruges au répertoire envisagé.

De plus en plus de musiciens font de cette polyvalence un atout : loin d'être du survol, se spécialiser dans plusieurs styles ne peut qu'être enrichissant. Un détour par d'autres esthétiques est très instructif pour celles que l'on pratique.

Loin de la radicalité du début, un pas vers l'autre a eu lieu dans chaque « camp », et c'est la diversité, tellement essentielle pour rendre la musique vivante, qui pourra être transmise grâce à cet accord retrouvé. Ici se trouve un nouvel et passionnant enjeu de l'enseignement.

BIBLIOGRAPHIE

- BACH Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, éditions Jean-Claude Lattès en français, 1979
- BEAUSSANT Philippe, *Vous avez dit baroque?*, Actes Sud, 1994
- BIGET Arlette, *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, Cité de la musique, collection Points de vue, 1998
- BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Les éditions de minuit, 2002
- DETOURNAY Stéphane, *Les baroqueux et la question de l'interprétation musicale*, revue DEMeter, décembre 2002, consultable en ligne sur le site demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/detournay.pdf
- FAUQUET Joël-Marie et HENNION Antoine, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXème siècle*, éd. Fayard, collection Les chemins de la musique, Paris, 2000
- GEOFFROY-DECHAUME Antoine, *Les « secrets de la musique ancienne »*, Fasquelle, 1964
- GOMBRICH Ernst Hans Joseph, *Histoire de l'art*, 1950, rééd. éd. Phaidon 2001
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical*, Gallimard, 1984
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le dialogue musical : Monteverdi, Bach et mozart*, Gallimard, 1985
- HAYNES Bruce, *The end of early music*, Oxford University Press, 2007
- HENNION Antoine, *La passion musicale*, Métailié, 1993
- JOUBERT Claude-Henry, *Manuel de composition et d'improvisation musicale*, Zurfluh, 2003
- LANDOWSKA Wanda, *Musique ancienne*, Mercure de France, Paris, 1909, rééd.: Paris, Ivrea, 1996
- LETERRIER Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Armand colin, 2005
- PENIN Jean-Paul, *Les Baroqueux ou le musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000.
- PHILIP Robert, *Early recordings and musical style*, Cambridge University Press, 1992
- QUANTZ Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, fac-similé Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2000
- SCHÖNBERG Arnold, article de 1948 : « *Comment on exécute aujourd'hui la musique Romantique* », *Le style et l'idée*, Buchet-Chastel, 2002
- VEILHAN Jean-Claude, *Le cri du canard*, Zurfluh, Paris, 1993
- VEILHAN Jean-Claude, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, Leduc, 1997
- ZWANG Gérard, , *À contre-bruit*, Jean-Claude Simoën, 1977
- « *Musique ancienne aujourd'hui, quels enseignements pour demain?* », actes du colloque du CNR de Strasbourg, éditions Conservatoire Strasbourg, 12-14 janvier 1996
- Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008

