

GIRARDET Geneviève

CEFEDM Bretagne/

Pays de la Loire

Aborder la musique contemporaine en cours de violoncelle

Promotion 2003 / 2006

Introduction *p. 3*

I – Les rapports langage/musique

a) Comment l’homme a pris conscience des sons *p. 4*

b) Le sens – la signification *p. 5*

c) La structure *p. 6*

II – Le cas particulier de la musique contemporaine

a) La musique contemporaine inaccessible ? *p. 8*

b) La voix peut elle aider à rendre la musique contemporaine accessible *p. 10*

c) D’autres richesses en musique contemporaine *p. 11*

III – Méthodes et idées pédagogiques

a) Trouver un enseignement adapté *p. 14*

b) Propositions de jeux – exercices *p. 14*

Conclusion *p. 18*

Annexes *p. 20*

INTRODUCTION

Il y a quelque temps, en interprétant un lied de Mozart, je suis restée impressionnée par la fusion du langage chanté et de la musique dans cette œuvre. Cela m'a amené à réfléchir et faire des recherches sur ce sujet. Ainsi, la lecture d'un ouvrage de Leonard Bernstein¹ traitant du rapport langage/musique m'a incité à m'interroger sur les premières émissions vocales de sons chez les hommes primitifs. Cette pensée m'a permis de constater certaines ressemblances entre les expériences sonores menées à cette période primitive et celles que l'on rencontre dans la musique contemporaine. Ce cheminement m'a amené à me poser la question suivante : comment aborder la musique contemporaine en cours de violoncelle ?

Comme de nombreuses personnes, il m'est arrivé d'écouter une œuvre du XX^{ème} siècle et de ne pas saisir le message musical que le compositeur souhaitait transmettre. En effet, la musique contemporaine reste encore difficile d'accès de nos jours. Pourtant, elle est si riche et si vaste qu'il serait dommage de la laisser de côté et de ne pas chercher à la comprendre. C'est aussi en sensibilisant les élèves aux richesses de ces musiques qu'elles seront mieux acceptées par les auditeurs et les interprètes.

Dans un premier chapitre, j'aborderais les origines, le sens et la structure propre aux musiques occidentales savantes en considérant plus précisément les rapports entre langage et musique.

Cela me permettra, dans un deuxième temps, d'expliquer et tenter de dépasser l'inaccessibilité de la musique contemporaine.

Enfin, dans une dernière partie, je proposerai quelques jeux/exercices qui préparent à l'étude du répertoire contemporain.

¹ BERNSTEIN, Leonard, *La question sans réponse*, Paris, Robert Laffont, 1982

I – Les rapports langage/musique

a) Comment l'homme a pris conscience des sons

Dans un premier temps, nous allons examiner les rapports langage/musique. Les similitudes et les différences entre ces deux moyens de communication me permettront de faire émerger une base de réflexion sur leurs origines respectives et envisager de dépasser certains problèmes que rencontre la musique contemporaine. Etudier les différentes relations entre langage et musique au cours des siècles est un parcours trop vaste ; je m'appuierai seulement sur quelques exemples concrets.

La première question à se poser est la suivante : pourquoi l'homme a-t-il développé des moyens de communication orale importants contrairement aux autres êtres vivants ?

Dans la *Question sans réponse*², Léonard Bernstein raconte une petite histoire illustrant le langage primitif d'un « bébé hominidé ». On peut déduire de cette histoire que l'homme a pris conscience des sons et a ensuite développé des langages. Il avait besoin d'extérioriser sa grande sensibilité et c'est logiquement par la voix qu'il s'est exprimé. Petit à petit, l'homme a dû, par des cris, grondements, ou toute sorte d'autres sons vocaux, établir un pseudo-langage lui servant de plus en plus pour une communication pratique (le langage). Tout ceci en continuant de développer ses facultés auditives, aidé par son environnement naturel qui foisonnait de sons divers : chants d'oiseaux, cascades, vents, tonnerre, le fait de tailler des pierres (bruits, rythmes)... Pour les premiers hommes, les notions de langage et de musique n'existaient certainement pas. Ils expérimentaient les sons et cherchaient à établir une communication de leurs émotions par toute sorte de sons vocaux.

Par l'écoute de son environnement sonore, l'homme a développé une oreille en harmonie avec la nature même du son. Voici donc un phénomène acoustique naturel qui s'est imposé de manière spontanée dans notre musique occidentale savante. Ainsi, dans le système tonal, l'organisation des hauteurs se base sur les rapports tonique/dominante, c'est-à-dire entre un son fondamental

² BERNSTEIN, Leonard, *op. cit.*, p. 22

et ses trois premières harmoniques naturelles. La quatrième harmonique permet de construire l'accord parfait majeur. Ce système auquel adhère notre oreille depuis plus de trois siècles est ancré dans notre culture. Nous pouvons donc constater que notre musique tonale a un « sens naturel » pour l'homme.

b) Le sens – la signification

Le langage parlé permet avant tout de communiquer. Une phrase de prose simple véhicule des informations que chacun peut comprendre. Ainsi, le langage parlé fait référence à un sens concret.

En poésie, les niveaux de compréhension sont parfois multiples. Les aspects sonores sont étudiés par le poète qui opère des choix afin de mettre en valeurs différentes idées. Par exemple, les allitérations, les assonances, les rimes, la sélection de mots à consonance douce ou dure sont autant de procédés utilisés pour renforcer le sens. Le travail du rythme peut être envisagé sous forme de vers ou de mètres plus ou moins longs ce qui confère des impressions de calme, de rapidité, de régularité, de balancement, etc.

A l'aide de ces conceptions, le poète élabore des œuvres qui comportent différents niveaux de lecture et donc une multiplicité de sens possibles. De plus, contrairement au langage parlé, celui-ci cherche à atteindre une certaine abstraction dans ces écrits.

La musique, quant à elle, semble exprimer une multitude d'idées. Les niveaux de compréhension sont encore plus vastes qu'en poésie. Deux personnes qui écoutent une œuvre musicale ne seront pas nécessairement sensibles aux mêmes informations. En effet, la perception d'un auditeur dépend de sa culture et/ou de ses origines. Plus le message musical est abstrait ou éloigné de la sensibilité d'un individu, plus il sera difficile pour lui de le comprendre. Par exemple, précédemment nous avons parlé du sens acoustique naturel que l'on trouve dans la tonalité. Si l'on s'éloigne de ce concept, le langage musical aura une dimension encore plus abstraite. C'est le cas pour la musique contemporaine ; nous approfondirons plus loin cette idée de distance prise vis-à-vis du système tonal.

c) La structure

Revenons à la poésie. Nous avons déjà vu l'importance, dans cet art littéraire, des rythmes et des sons au sein de l'articulation du discours. Puisqu'il ne faut pas interrompre le déroulement de celui-ci, le poète privilégie souvent l'absence de point dans la ponctuation. Cela afin de conserver l'unité de l'ensemble du poème.

En musique, une grande partie des œuvres a une structure dépendante du système tonal. En effet, la tonalité garantit une unité formelle de la pièce. Les rapports dominante/tonique, les cadences, les tons voisins, les modulations... aboutissent à une cohérence de l'organisation structurelle de l'ensemble comme au niveau de la phrase musicale. Cette dernière est en général ponctuée par une cadence parfaite ou une demi-cadence. Ce n'est pas un hasard si le mot allemand *Satz* désigne à la fois « mouvement symphonique » et « phrase musicale ».

Tentons à présent de comparer structure poétique et structure musicale. La phrase musicale classique pourrait se rapprocher de la phrase de prose simple. Les notions de repos et de cadences semblent correspondre à la ponctuation. On pourrait considérer qu'une cadence parfaite dans une tonalité différente de la tonalité principale correspond à une virgule en poésie tandis que la cadence parfaite finale correspond à un point. D'ailleurs, les compositeurs ont écrit leurs œuvres vocales essentiellement à partir de textes poétiques du fait des structures formelles proches de la musique tonale et de la poésie. Effectivement, pendant longtemps, dans le répertoire mentionné ci-dessus, la musique servait à illustrer le sens du poème ; elle suivait donc la structure du texte.

En ce qui concerne la musique instrumentale, le système tonal a permis la composition d'œuvres cohérentes et indépendantes de toute organisation propre au répertoire vocal. Cependant, on peut observer que Schoenberg, en voulant se détacher du système tonal, perd par conséquent toute forme de structure musicale. Prenons l'exemple du *deuxième quatuor à cordes* composé en 1908. Ce fut la première œuvre musicale à ne comporter aucune armure, c'est-à-dire à ne prédéfinir aucune tonalité principale et à revendiquer, de ce fait, une atonalité. De plus, Schoenberg, dans le quatrième mouvement, ajoute une

partie de chant ; c'est la structure du texte poétique qui permettra de redonner une organisation formelle au morceau.

II – Le cas particulier de la musique contemporaine

a) La musique contemporaine inaccessible ?

La musique tonale est arrivée à essoufflement dans les deux premières décennies du XXème siècle. Puis, des compositeurs ont voulu se détacher de la tonalité pour trouver de nouveaux systèmes d'organisation des hauteurs. Par exemple, le dodécaphonisme a duré jusqu'au début des années 1940 et a ensuite laissé place à la musique sérielle. Les compositeurs qui utilisent la méthode de composition avec douze sons, en essayant de se détacher des notes polaires, ont enlevé les repères d'écoute auxquels le public pouvait se rattacher. Les auditeurs ont aussi été confrontés à de nouvelles grammaires différentes de celle du langage tonal. Luciano Berio va même plus loin en distinguant différents niveaux grammaticaux qui nous éloignent encore plus du sens structurel :

« Je considère le concept de musique sérielle comme quelque chose de linguistiquement non définissable, à l'inverse du langage tonal ; nous n'avons pas à faire à une grammaire, mais à de multiples idées et niveaux possibles de "grammaticalité" indépendante de tout idée de signification sémantique. »³

Heureusement, notre oreille s'est habituée peu à peu à ces nouveaux champs grammaticaux et a permis des repères d'écoute. Mais, notre bonne vieille grammaire tonale est ancrée en nous. Cette dernière, comme on a pu le voir dans la première partie, était basée sur des principes naturels du son : les harmoniques. Au sujet de la technique sérielle, Takemitsu déclare :

« Le son est pris comme une simple fonction et risque de se retrouver emprisonné dans une esthétique stérile. On peut utiliser la technique sérielle ou tout autre système de même nature,

³ BERIO, Luciano, « Façon de parler », *Preuves*, n°180, Paris, 1966

mais l'important est d'avoir toujours à l'esprit les lois naturelles de la physique du son. »⁴

Ainsi, il semble difficile, pour un compositeur, d'abandonner le système tonal solidement fondé sur les lois acoustiques naturelles. Parallèlement d'autres compositeurs mènent une recherche sur le timbre, le son, les harmoniques plus particulièrement dans la musique spectrale.

Cependant, toutes ces recherches ressemblent parfois à des études scientifiques et ne visent pas avant tout à intéresser un auditoire. Les auditeurs qui sont encore influencés par des pensées liées à la tonalité, vont se détourner petit à petit de cette musique contemporaine qui leur semble alors inaccessible. Pourtant, il semble que pour trouver un nouveau langage, il n'y a pas d'autre solution que d'expérimenter en tâtonnant et d'accoutumer doucement son oreille aux nouveautés sonores. C'est ce que faisaient déjà les hommes primitifs.

Actuellement, un autre problème entrave l'accessibilité à la musique contemporaine : l'importance que la musique commerciale a pris dans notre environnement quotidien. Alors que la musique savante prenait forme dans les laboratoires, la musique de variété reprenait des schémas simplifiés empruntés à la musique classique tonale et nos oreilles se sont logiquement tournées vers cette dernière au lieu de s'évader vers d'autres horizons.

Cet ensemble de phénomène rend difficile l'accès à la musique contemporaine. Pourtant, le répertoire est riche et varié. Pour y adhérer, il faudrait des oreilles non formatées. J'ai fait l'expérience d'apprendre un morceau contemporain de la méthode Marcinkowska à une jeune élève de violoncelle. Comme c'était la seule pièce contemporaine du recueil, elle était heureuse de la jouer car elle découvrait autre chose. D'autre part, une collègue de Formation Musicale m'a avoué que ses élèves aiment écouter de la musique contemporaine. Ces deux exemples montrent que les enfants sont naturellement plus réceptifs que certains adultes ; un grand nombre de professionnels de la musique occidentale savante ont d'ailleurs une écoute orientée due à leurs

⁴ TAKEMITSU, Toru, « Au fil du temps », Festival d'automne, *Contrechamps*, 1989

études abordant essentiellement les répertoires musicaux classiques, romantiques... Pour l'enseignant, il est peut-être plus difficile d'écouter la musique contemporaine que pour ses jeunes élèves.

- b) La voix peut elle aider à rendre la musique contemporaine accessible.

Dans le point précédent, j'ai omis la question des recherches sur la déstructuration du sens dans les œuvres associant musique et texte. Jusqu'au début du XXème siècle, les textes mis en musique racontaient le plus souvent une histoire compréhensible à laquelle l'auditeur pouvait s'identifier. On assiste, à l'ère contemporaine, à un retournement de situation. Le discours musical, qui servait à mettre en valeur le sens du texte, prend le dessus et utilise la musicalité des phénomènes sonores du langage. L'utilisation des phonèmes, la forme des sons linguistiques sont explorées et donnent naissance à des œuvres originales où la signification sémantique n'est plus au premier plan. Les repères des auditeurs sont une fois de plus remis en question.

Voyons plus précisément certaines expériences entreprises dans le domaine du théâtre musical. Elles s'articulent autour de deux manières d'utiliser les langues : le polyglottisme et la glossolalie. Un certain nombre de compositeurs ont employé plusieurs langues dans des œuvres, afin d'obtenir une plus large palette de phonèmes et donc de sons musicaux. Par exemple, on trouve du polyglottisme dans *Coro* (1976) de Luciano Berio ; cinq langues différentes y sont employées (anglais, français, allemand, espagnol, hébreu). D'autres compositeurs ont préféré la glossolalie au polyglottisme et ont tenté en travaillant sur les sonorités des phonèmes d'inventer une langue inouïe ; certains pensaient même réussir à retrouver la langue mère de toutes les autres. On trouve un exemple de glossolalie dans *Die Ursonate* (1927) de Kurt Schwitters ; il s'agit d'un poème musical dadaïste dans lequel le compositeur utilise une langue inventée à partir de phonèmes allemands.

A travers ces nouvelles conceptions des rapports texte/musique, la signification sémantique perd de son importance au profit de la musicalité du langage. La voix devient davantage un instrument de musique et se rapproche,

de ce fait, des balbutiements des phonèmes des hommes primitifs dont nous avons parlé dans le premier chapitre de ce mémoire.

Dans l'enseignement spécialisé, on pourrait peut-être envisager d'aborder la musique contemporaine en travaillant à partir de la voix. Par exemple, les jeux vocaux de Guy Reibel proposent une base de travail allant dans ce sens. Ce genre d'exercices oraux permettrait d'éviter certaines contraintes corporelles qu'occasionne la tenue d'un instrument. De plus, Reibel associe à la voix des mouvements dans l'espace. La voix, qui est aussi l'instrument auquel on est le plus sensible, pourrait nous permettre d'expérimenter des sons avec plus de précision et une conscience accrue. Il est dommage qu'un tel type de travail (aborder une œuvre contemporaine à partir d'exercices vocaux) soit rarement effectué dans le cadre du cours de formation musicale notamment parce que le travail en groupe est souvent plus abordable pour les personnes qui appréhendent le chant. Il faut prendre en considération que certaines personnes ont de grandes difficultés à s'exprimer vocalement. En effet, l'expression de la voix est fortement en lien avec notre intimité. Néanmoins, selon moi, la formation d'un musicien doit comporter un travail de la voix qui permet de renforcer la conscience du chant intérieur et l'expression.

La musique contemporaine est abordée dans l'enseignement général par les professeurs et les professeurs en collège, ils effectuent déjà des exercices vocaux, même s'il leur est difficile d'aborder des œuvres de manière détaillée. Par exemple, les *Récitations* de Georges Aperghis peuvent être étudiées dans le cadre scolaire.

Réaliser des expériences vocales en cursus musical spécialisé pourrait aider à renforcer certaines ébauches de travaux de l'enseignement général et développer une plus grande conscience des paramètres sonores.

c) D'autres richesses en musique contemporaine

La première de ces richesses est la spatialisation de la musique par les compositeurs. Les musiciens sériels désirent contrôler certains paramètres du son et étudier la répartition sonore dans l'espace. Par exemple, lors d'un concert au CEFEDM de Bretagne/Pays de la Loire, deux collègues flûtistes ont interprétés *Dos à dos* de Vinko Globokar. Dans cette pièce, le compositeur

demande tout au long de la partition des déplacements dans l'espace. La nomenclature de cette œuvre laisse aux interprètes le choix de l'instrumentation. Au cours du morceau, les deux musiciens s'éloignent puis doivent se rapprocher en tournoyant sur eux-mêmes puis se retrouvent dos à dos... Les sons partent dans différentes directions et l'auditeur, en fermant les yeux, perçoit les mouvements des instrumentistes. Autre exemple de spatialisation du son : *Tenetêktohr* (1965) de Iannis Xenakis. Dans cette œuvre, l'orchestre est éparpillé dans le public. Ces deux manières d'envisager l'espace sort de l'ordinaire comparé aux dispositions spatiales classiques.

La recherche de nouveaux timbres constitue une autre richesse de la musique contemporaine. Après l'invention du magnétophone en 1950, les compositeurs ont créé des œuvres à partir de sons électroniques, puis avec bandes magnétiques. Il n'y a alors plus besoin d'interprètes ; les pièces sont enregistrées. Vers 1960, on retrouve les instruments associés aux bandes magnétiques. Parallèlement, d'autres recherches sont conduites plus spécifiquement dans des répertoires pour soliste ou petites formations. En effet, les compositeurs ont cherché à associer des sons vocaux à ceux d'un instrument. Il s'agit de trouver une nouvelle dimension alliant l'instrument et le corps/voix et d'obtenir une plus large palette de timbres.

De manière spontanée, en jazz, les instrumentistes rompent avec les timbres propres à la musique classique. André Schaeffner désigne cela par le « viol des sonorités »⁵. Pour éviter les sons purs, les musiciens de jazz imitent les inflexions de la voix chantée. Par exemple, la trompette de Louis Armstrong s'inspire des courbes sonores vocales que le musicien chante lui-même.

Nous pouvons remarquer que tout ce qui concerne la musique est remis en question à l'époque contemporaine. Les paramètres du son sont observés au microscope afin de servir au mieux les nouvelles compositions. Le manque d'explication sur des conceptions abstraites et inouïes ne peut permettre l'engouement d'un public pour ces nouveaux genres. Néanmoins, nous ne pouvons ignorer les richesses de la musique contemporaine et nous devons, en

⁵ SCHAEFFNER, André et André COEUROY, *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926

tant que professeur d'instrument, offrir la possibilité aux élèves de réaliser leur propre recherche.

III – Méthodes et idées pédagogiques

a) Trouver un enseignement adapté

Certains compositeurs contemporains considèrent les instruments comme ayant un immense potentiel quand ils écrivent leurs œuvres. Cela implique aussi que les instrumentistes développent de nouvelles capacités de jeu. D'autre part, il existe un répertoire important de morceaux dans lesquels l'instrumentation est laissée à l'appréciation des interprètes. Parfois, il existe de véritables limites : par exemple, les déplacements dans l'espace pour certains instrumentistes ne sont pas toujours possibles. Ainsi, le compositeur contemporain demande à l'interprète d'être malléable.

Mais, les enseignants ont-ils des procédés pédagogiques permettant l'approche des différents discours musicaux contemporains ? Il existe peu ou pas encore de méthodes adaptées à l'étude de ces musiques. Il faut donc trouver soi-même des exercices pédagogiques en relation avec la pièce étudiée.

b) Propositions de jeux – exercices

Voici des exercices que l'on pourra régulièrement utiliser pour que les élèves développent une souplesse auditive et corporelle.

Hauteurs variables ou sons glissants

Partons d'une constatation de Guy Reibel⁶ :

« Les glissandi sont rarement utilisés dans le répertoire classique occidentale, on les emploie plus fréquemment dans les musiques extra européennes et contemporaines. [...] Ces hauteurs variables nous amènent au seuil de musicalités nouvelles, fondées sur le mouvement continu alors que nos musiques traditionnelles étaient basées sur le jeu discontinu des intervalles. »

⁶ REIBEL Guy, *op. cit.*, p. 59

Cela m'a amené à transposer certains jeux vocaux en exercices pour le violoncelle.

- Premier exercice : "Montagnes"

Cet exercice polyphonique devra être réalisé de préférence par un petit ensemble d'élèves violoncellistes. Chacun d'entre eux doit partir d'un point du manche puis glisser vers l'aigu de manière lente à vitesse régulière. Faire ensuite des allers-retours sur le manche sans accélérer ni ralentir, sans à-coups lors des changements de sens. Le but de cette expérience sera de constater que les courbes sonores se suivent, se croisent et créent une texture sonore en perpétuel mouvement, la notion de texture étant fondamentale en musique contemporaine⁷. De plus, cet exercice permettra aussi aux violoncellistes de développer l'indépendance main gauche-main droite. Le travail de la main gauche en glissandos lents aidera dans l'apprentissage des démanchés.

- Deuxième exercice : "Repères"

Cet exercice est pour deux violoncellistes. A partir de la même note repère, les deux personnes attaquent à l'unisson le plus précis possible, tiennent la note et s'écartent légèrement et très progressivement de celle-ci ; l'un ira vers l'aigu, l'autre, vers le grave. Revenir ensuite, toujours très progressivement vers la note repère. On effectuera l'exercice dans un unique coup d'archet et lorsque on arrive à la pointe ou au talon, on respire et on recommence dans l'autre sens. Tout ceci est à effectuer sans vibrato.

Cette expérience permet d'observer les phénomènes sonores suivants : impression d'épaisseur du son ou d'élargissement et dissonance des micro-intervalles. Le retour à la note repère oblige aussi à une plus grande concentration de l'écoute. Pour continuer l'exercice, on peut demander à l'élève de dessiner ce qu'il vient de jouer⁸.

C'est deux derniers exercices permettront d'aborder plus facilement des œuvres telles que *Dharana* de Giacinto Scelsi pour violoncelle et contrebasse. En effet, dans cette pièce, on effectue essentiellement des glissandi et des quarts de ton.

⁷ Voir annexe 1 - schéma n°1

⁸ Voir annexe 1 - schéma n°2

Timbre

- Exercice : "Onomatopées"

Cet exercice s'inspire des notions développées par Guy Reibel dans les chapitres « sons ponctuels »⁹ et « couleurs-voyelles »¹⁰

Dans cet exercice, l'utilisation d'onomatopées constituées de voyelles et de consonnes, va permettre d'aborder différentes manières d'attaquer et d'entretenir le son. L'élève commence par chanter tout haut une onomatopée de son choix tout en attaquant un son avec l'archet sur une corde à vide. Il doit ensuite déplacer la main droite entre la touche et le chevalet pour moduler la nuance. Puis, il doit entretenir le son tout en continuant à chanter intérieurement la voyelle qui suit la consonne d'attaque. Si l'exercice s'avère trop difficile, on pourra d'abord travailler dans une nuance *mezzo forte*, puis *piano* et enfin *forte*.

Prenons l'exemple précis de l'onomatopée « Ti » : pour bien la réaliser, il faudra préparer l'archet sur la corde en ayant suffisamment de pression ; la vitesse devra être rapide au moment de l'attaque et pour entretenir le son, il faudra garder une certaine pression. Par contre, pour l'onomatopée « Pi », il conviendra de préparer l'archet sur la corde avec une pression moins importante que pour « Ti » ; l'attaque sera moins rapide mais il faudra mettre plus de pression lors de l'entretien du son.

Avant d'aborder cet exercice, le professeur devra veiller à effectuer un premier travail kinesthésique visant à ce que l'élève ressente bien la pression exercée sur les cordes et la qualité des attaques. L'expression vocale des onomatopées devra par la suite aider l'élève à trouver une plus grande précision : les consonnes devront être soigneusement prononcées et les voyelles bien soutenues.

Silence

- Exercice : « Ecouter le silence »

Cette proposition d'exercice s'inspire de « Cri-silence » de Reibel¹¹.

⁹ REIBEL Guy, *op. cit.*, pp. 95-104

¹⁰ REIBEL Guy, *op. cit.*, pp. 105-122

¹¹ REIBEL Guy, *op. cit.*, p. 48

Voici sa description : s'imaginer dans un état émotionnel exacerbé. L'exprimer par une improvisation puis, d'un coup, s'arrêter dans une position fixe et laisser résonner en soi ce qui vient de se passer. Ecouter le silence puis se détendre. Faire ensuite une nouvelle improvisation...

Si l'émotion qui précède le silence est forte, le contraste entre ce dernier et le passage improvisé permettra d'entendre comme des résonances résultantes.

Les accords

- Exercice : "Accords"

Cet exercice, envisageable dans un cours collectif d'au moins quatre participants et pouvant être réalisé par divers instruments, s'inspire de « tuilage » de Guy Reibel¹².

Il permettra à l'instrumentiste d'être, au sein du groupe, le créateur de nouvelles harmonies. L'un après l'autre, chaque musicien joue un note de son choix. Aucune hauteur ne devra être identique. On assiste donc à un tuilage de sons pour ensuite obtenir un accord. Après cela, les participants choisissent une nouvelle note et réalise un accord libre. L'effet de ce dernier pourra être surprenant par d'éventuels concentration de sons dans des tessitures graves ou aigues et/ou par l'éclatement de l'accord dans un ambitus large.

En définitive, les quelques exercices proposés représentent l'ébauche d'une recherche pédagogique qui est à poursuivre. Réaliser un ou deux exercices par cours permettra d'aborder plus facilement les musiques contemporaines ainsi que toutes les autres musiques.

¹² REIBEL Guy, *op. cit.*, p. 54

CONCLUSION

En définitive, nous avons vu comment, dans des temps primitifs, l'homme expérimentait par tâtonnement des sons vocaux. Puis, au cours des millénaires qui ont suivi, comment il a développé petit à petit un système savant d'organisation des hauteurs de son issu des lois acoustiques naturelles : la tonalité. Ce dernier a servi et sert toujours à composer de nombreuses œuvres musicales ; il a été assimilé par notre oreille occidentale. La musique développée en parallèle avec le langage permettait aussi aux hommes d'exprimer des idées poétiques. Comme nous l'avons exposé, il existait des rapports forts entre musique et langage au niveau du sens et de la structure. Puis, peut-être comme dans l'épisode traumatique de la Tour de Babel, les compositeurs se sont mis à parler d'autres langues que les auditeurs. La musique contemporaine devint difficile d'accès alors même que les compositeurs s'intéressaient à de nouvelles manières d'utiliser la voix et ses possibilités sonores. Il est donc évident que l'accessibilité à la musique contemporaine passe nécessairement par l'expression vocale afin de découvrir toutes les richesses de celle-ci.

L'invention de nouveaux moyens pédagogiques est selon moi indispensable pour un professeur de musique. Ceux-ci permettent de renouveler le contenu de méthodes habituelles qui n'envisagent pas toujours toutes les dimensions sonores. Les compositeurs font confiance aux interprètes et leur attribuent des capacités illimitées. De plus, ils viennent volontiers en résidence dans les écoles de musique pour expliquer leurs œuvres et aider les futurs musiciens à les comprendre et les interpréter.

Bibliographie

- ABROMONT, Claude et Eugène DE MONTALEMBERT, *La théorie de la musique*, Paris, Fayard, 2001
- BERIO, Luciano, « Façon de parler », *Preuves*, n°180, Paris, 1966
- BERNSTEIN, Leonard, *La question sans réponse*, Paris, Robert Laffont, 1982
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1992
- COMBLAIN, Annick et Jean Adolphe RONDAL, *Apprendre les langues*, Liège, Mardaga, 2001
- DELALANDE, François, *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, Buchet/Chastel, 1984
- REIBEL Guy, *Jeux vocaux*, Paris, Salabert, 1984
- TAKEMITSU, Toru, « Au fil du temps », Festival d'automne, *Contrechamps*, 1989

Annexes

Annexe 1 – Représentations graphiques des exercices pédagogiques proposés.

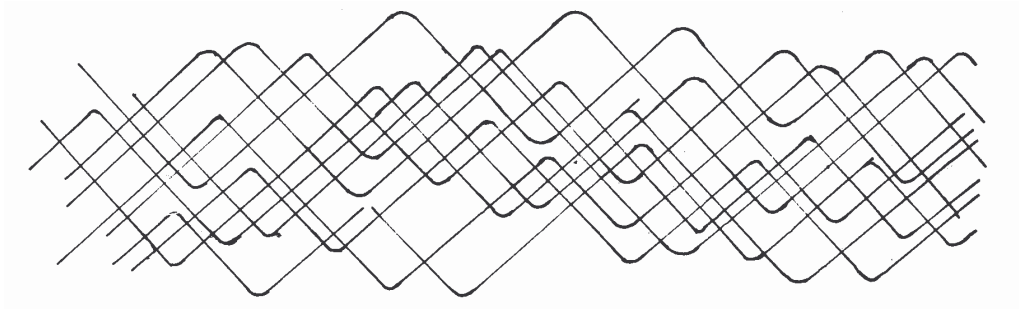


Schéma n° 1 - Exercice « Montagnes »

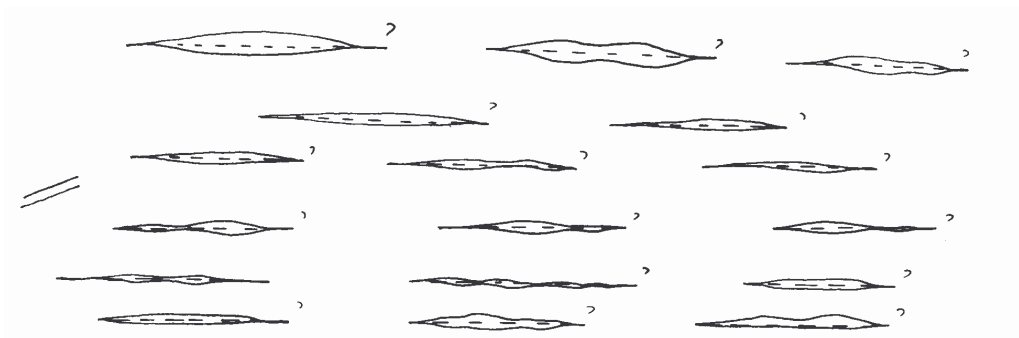


Schéma n° 2 - Exercice « Repères »