

MEMOIRE :

***De la pertinence d'apprendre à jouer du violoncelle
et du violoncelle baroque.***

Avec lequel de ces instruments un élève peut-il commencer son apprentissage musical ?

SOMMAIRE :

Avant-propos

Introduction----- p.1

I. La place du violoncelle dans l'histoire de la musique ou comment un instrument peut-il servir l'évolution de la pensée musicale----- p.1

A) A l'époque baroque, un instrument au service de l'harmonie----- p.1

B) Une individualisation par l'émergence de la mélodie aux périodes classiques et romantiques ----- p.3

C) L'instrument confronté à une multitude de pensées aux vingtième et vingt-et-unième siècles ----- p.6

II. Pour un instrument adapté ----- p.8

A) De la difficulté de coller à une esthétique quand l'instrument n'y correspond pas ----- p.8

B) Quel intérêt pour un élève d'étudier sur un instrument adapté au style musical étudié? p.8

C) Le choix d'apprentissage d'un « instrument adapté » conditionne t'il le choix du répertoire à interpréter? ----- p.11

III. Pour un instrument adaptable ----- p.13

A) Les exemples d'adaptation d'un instrument à une musique ----- p.13

B) Quel intérêt d'élargir le champ des répertoires ? ----- p.18

C) Notre pensée nourrie, nous adaptons l'instrument à cette pensée ----- p.19

Conclusion ----- p.22

Bibliographie

Remerciements

AVANT-PROPOS

Si j'ai choisi de traiter de ce sujet c'est parce qu'il touche particulièrement à mon expérience personnelle de formation de musicienne. Bizarrement, ce n'est pas à lui que j'ai tout d'abord pensé et pourtant je ne considère pas avoir changé de sujet au cours de ma formation au CEFEDM Bretagne et Pays de Loire. En effet le choix final de ce sujet découle des questions sur lesquelles je souhaitais travailler tout d'abord. A travers ces sujets, je savais que je souhaitais parler du geste instrumental lié aux différentes esthétiques musicales. Cependant, je rencontrais des difficultés car soit je choisissais un sujet trop précis pour trouver de la documentation: « Que peut apporter l'étude des œuvres à programmes du point de vue gestuel? Et comment peut-on réinvestir ce travail? ». Soit je choisissais un sujet trop vaste « Le sens musical en lien avec le geste instrumental » et finalement je ne trouvais pas que ma problématique soit suffisamment définie. Finalement, j'ai choisi de traiter de la pertinence d'apprendre à jouer du violoncelle et du violoncelle baroque, car je souhaite à l'avenir transmettre à mes élèves tout ce que mon expérience de musicienne m'a permis d'apprendre jusqu'à maintenant ainsi que ce que je continuerai à découvrir.

L'évolution de la lutherie du violoncelle s'est faite parallèlement à l'évolution de l'esthétique musicale. Aujourd'hui je souhaite faire découvrir à mes futurs élèves la joie de jouer des œuvres aux esthétiques différentes et ainsi d'élargir leur gamme de modes (possibilités) de jeux. Il n'est pas donné à chaque violoncelliste de posséder un instrument qui corresponde à la période de composition de l'œuvre qu'il souhaite interpréter. Sans ces conditions idéales, doit-on pour autant se priver de jouer certaines œuvres ? Pour traiter de ce sujet, il me semble intéressant de parler de l'histoire de l'évolution du violoncelle en lien avec l'évolution de l'esthétique musicale. Nous nous demanderons, ensuite, en quoi travailler avec un instrument adapté peut servir à un élève. Puis, nous essayerons de voir s'il est possible d'aborder n'importe quel type de répertoire avec un seul et même instrument.

II. La place du violoncelle dans l'histoire de la musique ou comment un instrument peut-il servir l'évolution de la pensée musicale:

A) A l'époque baroque, un instrument au service de l'harmonie.

1. Exprimer les passions par l'harmonie:

La théorie des passions est un héritage de la période Renaissance. C'est l'une des caractéristiques de la musique baroque. Les passions sont les symptômes des affections du corps et de l'âme. L'Homme subit ses passions. En fonction du mode harmonique utilisé, la musique peut exprimer une passion particulière, et par ce biais influencer sur nos humeurs et «agiter nos passions». Dans les *Règles de Composition*, rédigées vers 1690, par Marc Antoine Charpentier (1643-1704), on trouve un tableau qui attribue à chaque mode un caractère précis ; voir l'annexe 1.

Au cours de la période musicale baroque, l'harmonie qui permet d'exprimer les passions de l'âme, s'enrichit progressivement par une expressivité accrue, par l'importance donnée aux ornements, par la division fréquente de l'orchestre en deux groupes :

- Le *concertino* ou groupe de soliste

- Le *ripieno*, c'est-à-dire l'orchestre avec basse continue,

Et par la technique de la basse continue, la basse chiffrée pour l'accompagnement de sonates.

2. Le rôle de basse continue:

Les origines de la mélodie accompagnée, qui va générer le principe de basse continue, remontent en fait au début de la renaissance. Dans une quête esthétique et théorique, les musiciens de l'époque cherchent à reproduire le modèle antique du poète accompagnant ses chants avec sa lyre. Ainsi, au cours du XVI^e siècle, apparaît un nouvel idéal sonore et poétique, la monodie accompagnée. Au XVII^e siècle, avec les nouvelles conceptions de verticalité harmonique, la basse continue devient peu à peu une partie indépendante et essentielle. Elle est confiée à des instruments tels que l'orgue, le clavecin, le luth, le théorbe, souvent soutenu par une basse d'archet, basse de viole ou violoncelle. La basse continue doit soutenir le texte chanté. C'est pourquoi, la technique de jeu instrumental doit découler de l'élocution du chanteur.

Exemple : cantate *Sur la prise de Lérida* de Jean-Baptiste Stuck ; voir annexe 2.

Dans cet exemple, nous pouvons observer un figuralisme, qui nous montre un exemple d'influence du texte sur la musique. Pour les instrumentistes qui doivent interpréter cette cantate, il est important d'imiter la déclamation du chanteur sur le mot «descendez», lorsqu'il s'agit de jouer les figuralismes.

3. Le répertoire instrumental soliste toujours au service de l'harmonie:

Lorsque le répertoire pour instrument soliste se développe, il faut considérer que l'instrument assure le rôle que tient la voix dans le répertoire vocal. Ainsi les structures des compositions instrumentales baroques sont d'abord définies selon les lois de la rhétorique (l'art du discours). Ce n'est que petit à petit que le répertoire instrumental se détachera de son modèle, le répertoire vocal, et que naîtront pour lui des structures spécifiques.

Lorsqu'un compositeur écrit pour instrument seul à cette époque, il fait en sorte que l'auditeur entende résonner l'harmonie nécessaire à l'évocation des passions. Le violoncelle n'étant pas par essence un instrument polyphonique, l'exercice n'est pas aisé. Un des exemples majeur de ce type d'écriture est l'ensemble des Six Suites pour Violoncelle Seul de Jean-Sébastien Bach. Prenons un exemple particulier, le prélude de la Suite I en Sol Majeur BWV 1007 ; voir annexe 3. Ce prélude est en deux parties, le point culminant étant atteint au milieu. La première partie est construite en arpège et laisse entendre deux voix (une des voix est formée par les notes basses des arpèges, tandis que l'autre est formée par le reste des notes de chaque arpège). La seconde partie plus mélismatique, brode sur un thème différent, elle est interrompue par une longue marche harmonique amenant la conclusion, construite sur une transformation de l'arpège initial. Grâce à ces techniques de compositions, d'un bout à l'autre de ce prélude l'auditeur entend l'harmonie sous jacente.

4. Organologie de l'instrument:

Pour servir l'esthétique dont nous venons de parler, les luthiers de l'époque ont du imaginer des instruments adaptés. Ainsi le violoncelle baroque doit avoir une qualité de son qui permette d'entendre un maximum d'harmoniques. De plus l'instrument ne doit pas couvrir la voix lorsqu'il l'accompagne. Pour cela, la pression des cordes sur la table d'harmonie ne doit pas être trop importante. De ce fait, le violoncelle baroque a un faible renversement (inclinaison du manche par rapport au corps de l'instrument) et une petite hauteur de chevalet. L'instrument, en général, se tient entre les jambes ce qui étouffe une partie des résonances de la caisse (ou corps du violoncelle) ; voir annexe 4.

D) Une individualisation par l'émergence de la mélodie aux périodes classiques et romantiques :

A partir de l'époque dite classique, il ne s'agit plus de dépeindre les passions afin de guérir les symptômes que provoquent les passions, mais plutôt d'exprimer des sentiments humains. En témoigne, dans l'*Encyclopédie* (1751-1772), les articles rédigés par Diderot, à propos des instruments de musique capables de reproduire tous les phénomènes de la nature et toute la gamme des sentiments humains.

1. L'époque classique:

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le nombre d'œuvres de musique instrumentale pure se développe. Selon l'esthétique nouvelle, ces œuvres obéissent au principe de la mélodie accompagnée. De ce principe naissent deux rôles instrumentaux, celui de soliste et celui d'accompagnateur, que vont prendre tour à tour les violoncellistes.

a. Le rôle de soliste instrumental:

Le rôle de soliste, en concertation, voir en lutte avec un collectif amène à l'égalisation des rôles de chaque instrument. Voyons par exemple le répertoire pour quatuor d'archets (deux violons, alto et violoncelle), qui se compose à partir de l'époque classique. Lors des premières compositions de quatuors, leurs auteurs cherchent avant tout à trouver une stabilité harmonique, et ils confient le plus souvent le rôle de soliste au premier violon ; voir annexe 5 a).

Le violoncelle dispute parfois ce rôle, notamment dans les œuvres du célèbre violoncelliste Luigi Boccherini. Mais, il faut attendre les dix-sept quatuors de Ludwig Van Beethoven, pour que les compositeurs attribuent aux quatre solistes une même importance ; voir annexe 5 b).

Cependant, le violoncelle commence à conquérir son rôle de soliste dès les débuts de l'époque classique. Des compositeurs majeurs comme l'Italien, Luigi Boccherini ou encore Joseph Haydn en Allemagne, ont écrit pour les violoncellistes des pièces importantes pour leur répertoire, dont plusieurs concerti (et sonates par Luigi Boccherini).

b. L'harmonie devient fonctionnelle:

Si ce n'est dans les œuvres religieuses ou pour les récitatifs d'opéras, le rôle de basse d'archet pour le continuo, disparaît du répertoire de violoncelle. En fait, l'harmonie n'est plus considérée comme le primat de la musique à partir de l'époque classique. La mélodie est privilégiée, comme on a pu le constater auparavant. Toutefois, l'harmonie reste nécessaire pour exprimer des sentiments, que ne peut contenir seule une voix mélodique à l'époque classique (cf. pas de répertoire pour violoncelle seul). On parle de mélodie accompagnée, rappelons-le. Ainsi le violoncelle, « basse » de la famille des violons tient une place importante dans le répertoire d'orchestre comme dans celui de musique de chambre.

2. L'époque romantique:

Le violoncelle romantique est considéré comme un instrument proche de la voix et qui offre cependant un large ambitus, il gagne ses lettres de noblesses en temps qu'instrument soliste. Schumann, Dvorák, Lalo, Saint-Saëns composent des concertos pour le violoncelle, Brahms et Beethoven respectivement un double et un triple concerto, autant de pièces majeures du répertoire. A cette période, la sonate est une forme de composition très appréciée, c'est pourquoi le répertoire pour violoncelle s'enrichit de nombreuses œuvres de ce genre. On peut entre autre citer la sonate de Chopin, une des rares compositions de cet auteur qui ne soit pas seulement écrite pour le piano, instrument phare de l'époque romantique. Même s'il n'y a pas eu autant d'œuvres composées pour le violoncelle soliste, que pour le piano ou encore le violon à cette époque, le répertoire de musique de chambre et d'orchestre offre de nombreuses occasions de jouer aux violoncellistes. Ce vaste répertoire romantique consacré au violoncelle témoigne de l'intérêt porté par les compositeurs au timbre de l'instrument. Le violoncelle représentait sans doute pour eux un bon moyen pour interpréter leur pensée musicale. Voici par exemple, un extrait du *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* d'Hector Berlioz concernant l'utilisation d'un pupitre de violoncelle dans un orchestre symphonique :

« Les violoncelles unis au nombre de huit ou dix, sont essentiellement chanteurs, le timbre sur les deux cordes supérieures, est l'un des plus expressifs de l'orchestre. Rien n'est plus voluptueusement mélancolique et plus propre à bien rendre les thèmes tendres et langoureux qu'une masse de violoncelles jouant à l'unisson sur la chanterelle.

Ils sont excellents aussi pour les chants d'un caractère religieux; c'est alors au compositeur à choisir la corde sur lesquelles la phrase sera exécutée. Les deux inférieurs, l'ut et le sol, sont d'une sonorité onctueuse et grave parfaitement convenable en pareil cas, mais leur gravité même ne permet guère de leur donner que des basses plus ou moins mélodiques, les véritables dessins chantants devant être réservés pour les cordes supérieures. Weber, dans l'ouverture d'Obéron, a fait avec un rare bonheur chanter les violoncelles dans le haut pendant que deux clarinettes en La à l'unisson font entendre au dessous d'eux leurs notes graves. C'est neuf et saisissant. »

3. Pour quelle raison, le violoncelle change t'il du point de vue de l'organologie, à cette période?

Nous l'avons vu, la nature du répertoire a évolué par rapport à l'époque baroque. Les violoncellistes, qui jouent plus fréquemment en tant que soliste, recherchent à cette époque un son plus brillant, qui puisse s'entendre clairement même s'ils jouent avec un grand orchestre. Les luthiers répondant à cette demande, augmentent le renversement de la touche et donc la hauteur du chevalet. Les cordes exercent ainsi une plus forte pression sur la table d'harmonie, ce qui oblige les luthiers à modifier la caisse de l'instrument (les nouveaux violoncelles sont généralement plus longs). Une autre modification non négligeable a été faite au cours du XIXe siècle; Petit à petit les violoncellistes ont fait monter une pique sur leurs instruments, ce qui leur a permis de ne plus tenir l'instrument entre les jambes et donc de laisser tout l'instrument vibrer librement ; voir annexe 6.

C) L'instrument confronté à une multitude de pensées aux vingtième et vingt-et-unième siècles :

1. Chaque compositeur propose sa pensée musicale:

Au début du XXe siècle, le langage musical tel qu'il existait au XIXe siècle est remis en cause. Pour certains compositeurs l'utilisation des tonalités ne suffit plus pour écrire de la musique. L'un des premiers à chercher d'autres outils de langage, est Claude Debussy. Il s'intéresse aux modalités. En 1920, Arnold Schoenberg invente la technique sérielle, qui permet d'échapper aux schémas de structures tonales. De nombreux compositeurs, à l'exemple de ces précurseurs, choisissent de faire table rase du passé musical. Certains recherchent à composer des musiques inédites, en utilisant des modèles logicomathématiques comme par exemple Pierre Boulez, d'autres, exploitent des concepts à l'instar de John Cage. N'oublions pas de citer, le courant répétitif dont fait partie Steve Reich, et encore, l'école spectrale initiée par Hugues Dufourt et développée par Gérard Grisey et Tristan Murail. En réaction à cette course vers la nouveauté, des compositeurs revendiquent leur héritage musical. Il est dit d'eux qu'ils sont des compositeurs « post-modernes ». Alfred Schnittke fait partie de ce « mouvement ». Ainsi les compositeurs des XXe et XXIe siècles font chacun leur choix de composition.

Il est parfois possible de rattacher la pensée musicale d'un compositeur à un courant de pensée esthétique, mais ceci n'est pas toujours évident. Ainsi, on assiste à l'exacerbation de l'individualité, malgré l'existence de ces divers courants de pensée esthétique. Du coup, dans chaque pièce l'instrumentiste est amené à interpréter un rôle nouveau.

2. La recherche de nouvelles sonorités, une synthèse possible?

a. La recherche de nouvelles sonorités à travers l'utilisation de nouveaux modes de jeux :

A partir du XXe siècle, de nombreux compositeurs cherchent à exploiter au maximum les modes de jeux instrumentaux. Le violoncelle est un instrument très intéressant pour ce type de recherche. En effet aux jeux traditionnels sur les cordes entre touche et chevalet, se rajoutent des modes de jeux derrière le chevalet (avec archet frotté ou battuto, en pizzicati...), ou encore sur le cordier. La caisse de résonance de l'instrument sert de percussions. Des compositeurs cherchent à exploiter au maximum le jeu en harmoniques, qu'elles soient naturelles ou artificielles.

b. La réutilisation des instruments baroques, comme une quête de nouvelles sonorités:

C'est aussi à partir du XXe siècle que les musiciens commencent à se ré intéresser aux musiques anciennes avec un souci d'authenticité. C'est à dire, qu'ils souhaitent interpréter ces musiques, en recherchant un jeu qui obéisse aux règles de l'esthétique musicale de ces époques anciennes. Pour faciliter cette recherche, des luthiers fabriquent des instruments de facture ancienne, à partir d'archives et d'instruments d'époque conservés. Alors le jeu sur instruments baroques permet d'entendre un son inédit pour les auditeurs du XXe siècle.

3. Quelles évolutions pour la lutherie du violoncelle ?

Comme on l'a constaté ci-dessus, la recherche de nouvelles sonorités semble être une préoccupation actuelle pour les compositeurs. Aussi on est en droit de se demander si la facture actuelle du violoncelle va évoluer pour servir de nouvelles musiques. La re création des instruments anciens, comme le violoncelle baroque entre autres, offre aux compositeurs contemporains la possibilité d'exploiter un nouveau potentiel.

Le violoncelle électrique quant à lui utilisé dans le milieu de la musique de variété, offre sans doute des possibilités encore exploitées par peu de musiciens. Le jeu avec ordinateur et le jeu assisté par ordinateur vont sans doute être de plus en plus envisagé par les compositeurs actuels. Quant aux possibilités qu'offre les instruments que les violoncellistes utilisent aujourd'hui, elles n'ont peut-être pas été encore toutes très exploitées. Le violoncelle avec la facture qu'on lui connaît n'est donc pas forcément appelé à disparaître, ni à évoluer spectaculairement, même si des luthiers fabriquent aujourd'hui des instruments avec dans l'idée de les rendre plus pratiques, voir plus confortables. Je pense entre autre aux modèles de violoncelles pliables ou à des modèles aux contours moins volumineux ; voir annexe 7.

II. Pour un instrument adapté:

D) De la difficulté de coller à une esthétique quand l'instrument n'y correspond pas:

Lorsque j'ai travaillé des œuvres baroques sur un violoncelle à la lutherie moderne, je recherchais un son qui corresponde à l'esthétique baroque. C'est quelque chose qui ne me paraissait pas aisé. Je recherchais systématiquement à alléger l'archet à tel point que mon son en devenait éthéré et inintéressant. De plus, je conservais cette technique d'archet pour toutes les œuvres que je jouais alors, et je ne retrouvais plus le son très timbré nécessaire pour interpréter des pièces des répertoires romantique et vingtième siècle. C'est là une des raisons, qui m'ont donné envie de prendre des cours de violoncelle baroque. Je n'ai pas eu tout de suite la possibilité de jouer sur un instrument baroque, toutefois j'ai pu me procurer un archet adapté et j'ai monté des cordes en boyaux sur mon violoncelle d'étude. Ce pis-aller m'a permis de comprendre que pour obtenir un « son baroque », il fallait entre autre porter attention aux appuis lors de l'attaque des temps forts. Ainsi j'ai pu retrouver la joie de fabriquer le son sans contrainte, sur mon violoncelle, et apprécier les nouvelles sensations que me donnait le jeu de mon pseudo instrument baroque. Depuis j'ai pu m'offrir un véritable violoncelle baroque, et j'apprécie de fabriquer le son sans tricher d'aucune manière.

Par contre, jouer des pièces baroques sur mon instrument « moderne » est-ce maintenant justifié?

B) Quel intérêt pour un élève d'étudier sur un instrument adapté au style musical étudié?

Comme je l'ai mentionné ci-dessus, il peut être difficile d'interpréter une œuvre quand l'instrument n'y est pas adapté. Outre l'intérêt de faciliter le jeu technique, que peut apporter l'étude musicale sur un instrument adapté à l'esthétique de l'œuvre jouée? Encore une fois, parler de l'exemple de la musique baroque me semble approprié pour tenter de répondre à cette question.

1. Pourquoi avoir reconstituer des instruments adaptés au style baroque?

Depuis le début du vingtième siècle, des musiciens redécouvrent le répertoire baroque. L'utilisation du verbe « redécouvrir » signifie surtout que les partitions qui étaient connues ont suscité un nouvel intérêt. En France par exemple, en 1901 ; Henri Casadeus (viole d'amour) et Edouard Nanny (contrebasse) sont les co-créateurs de la « Société de Concert des Instruments Anciens ». Camille Saint-Saëns en est le Président. Cette société a pour objectif de faire revivre la musique des XVIIe et XVIIIe siècles sur les instruments d'époque. Pour pouvoir rejouer cette musique, des musicologues se sont tout d'abord lancés dans la compilation et l'édition critique des œuvres de grands compositeurs tels Bach, Haendel, Couperin. Ceci a permis aux musiciens intéressés de répondre en partie aux questions qu'ils se posaient sur la façon d'interpréter ses oeuvres. Les différents livres, traités musicaux de l'époque baroque consultés ont apporté eux aussi des renseignements précieux, notamment sur la lutherie des instruments baroques. Après la reconstitution d'instruments, il s'agissait de savoir comment les jouer. Encore une fois c'est la lecture des livres et traités musicaux qui apporta des solutions, seulement il est difficile de concevoir qu'un livre retranscrive tous les enseignements concernant un apprentissage instrumental. L'instrument reconstitué, est lui aussi une source de renseignement quant à la façon de le jouer. En effet, prenons un exemple: après la lecture d'une méthode de jeu, un musicien décide de jouer un instrument en appliquant ce qu'il pense avoir compris de la méthode en question.

Comme aucun son convaincant ne sort, il modifie sa façon de jouer en recherchant de quelle façon il pourrait mieux faire sonner l'instrument.

2. L'instrument est un outil qui ne doit pas servir à reproduire ce qui a existé, mais qui doit faciliter à son utilisateur l'appropriation d'une pensée musicale:

La quête d'authenticité en matière d'interprétation musicale, passe par l'appropriation d'une pensée musicale et non par l'imitation d'une interprétation figée. Quand un musicien recherche comment interpréter une œuvre de manière convaincante, il a donc besoin de comprendre comment l'œuvre témoigne de la pensée musicale de son compositeur. Lorsqu'il est difficile de trouver des renseignements concernant directement le compositeur, il semble intéressant de voir dans quelle mesure, l'œuvre de celui-ci répond aux critères esthétiques de son époque. Connaître les différents styles musicaux, est alors un excellent outil, lorsqu'on travaille à la compréhension d'une œuvre. L'idée que l'on se fait d'un style musical, peut être clarifiée par l'utilisation d'un instrument adapté à ce style, car cet instrument représente une source de renseignements supplémentaires de par sa facture. Par exemple, un violoncelliste, ayant entendu le son d'un violoncelle baroque, ne pourra pas interpréter une Suite de Jean-Sébastien Bach avec la sonorité qu'il emploierait pour jouer un concerto de Dimitri Chostakovitch. Si en plus, il peut essayer le jeu sur instrument baroque, il trouvera plus facilement les gestes et donc la sonorité correspondant à l'esthétique baroque, car la facture de cet instrument est adaptée pour répondre aux exigences de cette esthétique.

3. Un instrument adapté à une pensée musicale, ne peut suffire à l'apprentissage de celle-ci:

Cependant un novice en matière de musique ne saurait que faire d'un instrument adapté, à moins de vouloir improviser. S'il souhaite interpréter le répertoire auquel l'instrument est adapté, il aura besoin de se questionner pour savoir comment l'utiliser à bon escient. Pour répondre à ses questions, il devra entamer des recherches, soit dans des livres traitant du sujet qui l'intéresse, soit en consultant les personnes détenant les savoirs qui lui manquent. C'est ainsi qu'il pourra approfondir ses connaissances dans un domaine stylistique musical, indirectement grâce à l'instrument.

C) Le choix d'apprentissage d'un « instrument adapté » conditionne t'il le choix du répertoire à interpréter?

Lorsque l'on commence l'apprentissage du violoncelle, il existe un répertoire d'œuvres aux styles variés. Un jeune violoncelliste peut aussi bien jouer des comptines issues des répertoires de chansons populaires, des œuvres de style baroque, classique, romantique, XXe siècle et contemporain, etc.... En admettant qu'un élève souhaite commencer son apprentissage musical avec un violoncelle baroque, il semble invraisemblable de lui faire jouer des œuvres issues du répertoire romantique. Mais alors pourquoi s'autorise t'on à jouer des pièces du répertoire baroque sur un instrument inadapté? Évidemment, dans le cas du violoncelle baroque, le manque de puissance de l'instrument et la facture de l'archet conditionnent l'impossibilité de jouer des morceaux à l'esthétique romantique. On peut alléger son jeu sur un instrument moderne et tenter d'obtenir une imitation des attaques d'archet baroque, avec un archet fait sur le modèle Tourte (François-Xavier Tourte [1747-1835] développa, à partir de formes déjà existantes, un modèle d'archet particulièrement équilibré qui fut ensuite universellement apprécié et imité)¹. Toutefois, la sonorité obtenue n'est qu'une copie de ce qu'elle donne avec un instrument adapté au style baroque. Mais, jusqu'à quel point doit-on être exigeant, en ce qui concerne la fidélité à une esthétique? Je pense que pour un musicien débutant, il est dans un premier temps important d'éveiller sa curiosité pour toutes styles de musiques, afin que celui-ci puisse choisir par la suite quelles connaissances il souhaite plus approfondir. Une nouvelle question se pose alors, l'apprentissage du violoncelle baroque se justifie t'il dès les débuts de formation d'un musicien?

¹ Pour voir des modèles d'archets baroques, vous pouvez consulter le site www.archets-poitdevin.com, mai 2006.

III. Pour un instrument adaptable:

D) Les exemples d'adaptation d'un instrument à une musique:

Dans l'histoire musicale, nombreux sont les exemples d'adaptation d'instrument à une musique, qui ne lui était initialement pas destinée. Parmi ces adaptations, on peut citer la transposition, l'arrangement et l'orchestration.

1. Définitions:

a. La transposition:

La transposition est le transport des notes d'un morceau ou d'un fragment musical d'une hauteur à une autre, sans changer les intervalles entre les notes. La transposition se fait par écrit ou à vue en lisant les notes dans une clé différente. Elle est courante en musique vocale où elle sert à faire coïncider la tessiture d'une voix avec la tonalité d'un accompagnement. Elle est aussi nécessaire pour adapter un morceau instrumental à l'échelle sonore d'un autre instrument.

b. L'arrangement:

L'arrangement est la transformation d'une œuvre écrite pour certaines voix, certains instruments ou ensembles, en vue de son exécution par des voix, des instruments ou des ensembles différents.

c. l'orchestration:

L'orchestration est la répartition des notes d'une composition musicale entre les divers instruments de l'orchestre. L'orchestration se pratique soit en simultanéité avec la composition soit sur une œuvre initialement écrite pour un instrument soliste.

Petite Histoire de l'orchestration:

C'est un art qui date de la fin du XVII^e siècle, au moment où la naissance de l'opéra contribue à l'acquisition, chez les compositeurs, du sens de la couleur des différents timbres instrumentaux. La musique leur attribue en effet une valeur descriptive, expressive, suggestive, tandis que la musique pure utilise le caractère de chaque instrument en le faisant

contribuer à la formation d'une sonorité globale que les maîtres classiques souhaiteront de plus en plus équilibrée. Certains instruments anciens (chalemies, cromornes, cornets à bouquin) disparaissant au XVIII^e siècle, la palette orchestrale change grâce à l'introduction de la clarinette et du cor. Ludwig van Beethoven usera du pouvoir suggestif des sonorités, tout en respectant l'homogénéité prônée par ses prédécesseurs. Hector Berlioz pensera davantage à une superposition de plans sonores, visant à exploiter la richesse orchestrale et dotant chaque instrument d'un pouvoir d'évocation autonome. En réaction contre Richard Wagner, qui avait sensiblement amplifié l'effectif de l'orchestre, notamment des vents, Nikolaï Andreïevitch Rimski-Korsakov et Richard Strauss, de même que Claude Debussy et Maurice Ravel, cherchent à ré-individualiser les timbres et ouvrent la voie à la conception moderne qui vise à leur accorder la suprématie.

2. Qui réalise le plus gros travail d'adaptation?

Le transpositeur et l'arrangeur réécrivent la musique pour qu'elle puisse être jouée par un instrument différent de celui pour lequel la musique a d'abord été écrite. Lorsque le musicien travaillera la musique transposée ou arrangée, ses choix d'interprétation seront normalement guidés par le timbre de l'instrument utilisé pour jouer la musique initialement. C'est donc lui qui se trouve confronté aux difficultés que peut générer une adaptation. L'orchestrateur, lui, recherche l'instrument dont le timbre semble être le plus adapté à la musique sur laquelle il travaille. Le jeu de l'instrumentiste est donc plus ou moins facilité lorsqu'il doit interpréter une partie d'orchestration, car il doit en principe user du timbre naturel de son instrument.

3. Quelles peuvent être les motivations qui préparent à une transposition, un arrangement ou une orchestration?

a. L'instrumentarium n'a pas toujours été défini au cours de l'histoire musicale:

Dans l'histoire musicale, la précision de l'effectif instrumental devant jouer une œuvre n'a pas toujours été définie. Comme on a pu le voir plus haut, l'intérêt des compositeurs pour l'utilisation de timbre spécifique, s'est développé à partir de la fin du XVI^e siècle. L'un des premiers à avoir défini l'instrumentarium nécessaire à l'interprétation de ses compositions est Claudio Monteverdi, l'exemple le plus célèbre étant certainement celui apparaissant en « prélude » à son *Orfeo*, fable en musique composée pour la cour du Duc de Mantoue en 1607,

mais on peut penser que Monteverdi a en fait précisé le nombre d'instrumentistes dont disposait l'orchestre de la cour du Duc. L'utilisation des timbres instrumentaux est toutefois liée à la mise en musique d'un texte, elle sert le drame. L'opéra est un genre de musique profane, ce qui, à cette époque, pouvait justifier l'utilisation des instruments. Pour interpréter la musique religieuse, jusqu'à cette période les instruments étaient très peu utilisés, car les compositeurs de musique religieuse avaient pour mission de tenter de reproduire la musique divine et ils pensaient que seule la voix humaine création de Dieu pouvait reproduire cette musique. Les instruments étant une création humaine, ils ne pouvaient que produire une musique humaine. Influencé par la musique profane que représente l'opéra, à partir du XVIIe siècle la musique religieuse qui était exclusivement vocale devient une musique concertante pour voix et instruments (messes et motets concertants et naissance de l'oratorio). Cependant la précision de l'effectif instrumental à l'époque baroque, se limitait souvent aux termes « voix de dessus » et « basse continue », il est vraisemblable que ce manque de précision était du au fait que tous les instruments n'étaient pas forcément à la disposition des interprètes. Les éditeurs de l'époque n'hésitaient pas, quant à eux, à préciser tous les instruments capables de jouer les partitions qui paraissaient, ceci pour la même raison et donc dans un but lucratif. Ce n'est qu'à partir de l'ère de la musique classique, alors que de nombreux instruments ne sont plus utilisés (notamment une grande partie de la famille des violes de gambe, à laquelle est préférée celle des violons), que les compositeurs précisent quasi systématiquement les instruments pour lesquels ils écrivent. De fait, pour tout le répertoire antérieur à cette période, on peut se permettre de jouer une œuvre telle qu'elle est écrite si l'instrument que l'on sait jouer est adapté à l'écriture, et on peut peut-être effectuer des modifications si l'instrument que l'on joue n'y est pas tout à fait adapté. Mais pour les périodes qui succèdent à l'ère baroque, est-ce déontologique d'adapter des partitions?

b. Le manque d'instrument(s) dans l'effectif nécessaire à l'interprétation d'une œuvre:

Lorsqu'un musicien a l'idée de « monter » une œuvre, il n'est pas rare qu'il ne réunisse pas tous les instrumentistes qui permettraient cette réalisation ou que l'instrument nécessaire ne soit pas disponible. En effet beaucoup d'œuvres, dont surtout des œuvres orchestrales, nécessitent la présence d'instruments qui de nos jours sont peu joués. J'ai participé notamment à des sessions d'orchestre où la présence d'un contrebasson aurait été appréciée, car son solo joué à la contrebasse n'était pas facile à interpréter, tout comme celui de basson au violoncelle

alors qu'il manque à ce dernier instrument le si deux lignes en dessous la portée de fa et que les sauts de cordes ne sont franchement pas pratiques à réaliser. Mais on admettra qu'il est quand même important pour l'auditeur d'entendre ses soli sans lesquels l'œuvre perd de son sens, alors l'adaptation est plutôt souhaitable. De même doit-on se priver d'écouter une œuvre qui vous paraît magnifique sur le papier parce que l'instrument n'existe, pour ainsi dire, plus? Je pense notamment à la célèbre *sonate pour arpeggione* de Franz Schubert. Cet instrument en vogue à l'époque de Schubert (1797-1828), possède six cordes et un manche à touches. Il a disparu assez rapidement, du moins il a été peu joué après le XIXe siècle. Cependant au cours du XXe siècle et encore aujourd'hui, la sonate écrite pour cet instrument est jouée régulièrement par des altistes, des violoncellistes et contrebassistes particulièrement virtuoses. Aujourd'hui l'instrument arpeggione a été reconstitué et on peut trouver des enregistrements sonores de la sonate sur l'instrument pour lequel elle a été écrite. Ces enregistrements permettent peut-être d'envisager de nouvelle piste pour l'interprétation de la sonate sur d'autres instruments, car désormais quel instrumentiste se priverait de jouer une sonate qui c'est par usage inscrite dans son répertoire?

c. L'amour pour une œuvre musicale, peut-il justifier une adaptation?

Lorsqu'une œuvre musicale plaît à un musicien et que malheureusement il ne joue pas l'instrument pour lequel elle est écrite, deux solutions s'offrent à lui, soit il apprend l'art de jouer de l'instrument qu'il ne maîtrise pas, soit il adapte l'œuvre à son instrument. Cette adaptation est-elle cependant honnête envers la composition? Pour certains compositeurs, c'est avant tout le concept de l'œuvre qui les intéresse, l'instrument n'étant qu'un outil pour faire entendre leur musique. Jean-Sébastien Bach a composé son « Art de la Fugue » dans cette optique. Ce qui l'intéressait c'était d'exploiter au mieux une technique d'écriture, c'est sans doute pour cette raison que l'œuvre n'est pas écrite pour un ou des instruments particuliers. Le musicologue Tim Smith dit sur un site Internet consacré à Arvo Pärt (compositeur contemporain), que ce dernier concevrait ses œuvres sans entendre de timbres instrumentaux spécifiques. Si on considère que c'est avant tout l'esprit conceptuel de l'œuvre qui prime, alors le fait de choisir tel ou tel instrument pour interpréter l'œuvre pourrait être laissé à la discrétion du musicien. Cependant ce n'est pas le cas, de nos jours la plupart des compositeurs choisissent l'instrumentarium pour leur composition, c'est donc que le timbre instrumental a son importance.

Pour un compositeur contemporain, il est toujours possible de s'adresser à lui pour lui demander si adapter son œuvre à un autre instrument ce n'est pas trahir sa pensée musicale. Pour les compositeurs d'autrefois, le problème est-il insoluble? Toute forme d'adaptation est-elle un sacrilège? Pour ce qui est de la transcription, les compositeurs en ont eux-mêmes réalisé. Par exemple, César Franck a adapté sa sonate en La Majeur pour violon au violoncelle. Pareillement les compositeurs ont aussi arrangé des pièces qu'il avait composées, on peut par exemple citer le travail effectué par Max Bruch autour de ses Huit Pièces Opus 83 n°8, il existe deux versions, l'une pour clarinette, alto et piano, l'autre pour violon, violoncelle et piano. Les partitions instrumentales individuelles sont sensiblement différentes d'une version à l'autre (et ceci en fonction des possibilités des instruments qui diffèrent), mais l'idée générale reste la même. Pour ce qui est de l'orchestration, on peut citer les deux compositeurs Claude Debussy et Maurice Ravel, qui ont effectué une somme de travail assez impressionnante pour orchestrer leurs propres œuvres originalement composées pour piano, mais qui ont travaillé également sur le répertoire de leurs confrères (par exemple le travail d'orchestration des « Tableaux d'une Exposition » de Modest Petrovitch Moussorgski par Ravel). Comme on peut le constater, il existe une grande tradition d'adaptation dans le domaine de la musique classique. Un musicien doit donc pouvoir adapter toutes les partitions qui sont dans le domaine public (il existe des droits d'auteurs qui définissent si une partition appartient au domaine public) sans craindre d'être décrié du moment qu'il respecte dans son adaptation la pensée musicale de l'auteur.

B) Quel intérêt d'élargir le champ des répertoires ?

Pour un élève, on pourrait penser qu'il existe deux façons d'apprendre, soit développer ses connaissances dans plusieurs domaines, soit choisir d'approfondir ses connaissances dans un domaine en particulier. Lorsqu'un élève apprend la musique, par goût, et parce que la possibilité lui est offerte (cf. le cloisonnement des classes d'apprentissage par style musical), il peut être tenté d'approfondir ses connaissances dans un domaine stylistique particulier. En se lançant dans cet approfondissement, il peut se rendre compte que le domaine qu'il étudie est en lien direct avec un autre, par un système d'influences unilatérales ou mutuelles. Les musiques s'inspirent souvent les unes les autres. La musique dite « classique » est souvent citée dans la musique dite « de variété ». Par exemple Serge Gainsbourg, dans ses chansons, a cité des musiques du répertoire pour piano du compositeur romantique Frédéric Chopin. De

même, nombres de compositeurs « classiques » se sont inspirés de thèmes traditionnels dans leurs compositions. Voici un exemple parmi tant d'autres: le thème de la danse portugaise, dite « folie d'Espagne » ou « folia » a été utilisée pour écrire de nombreuses variations instrumentales par des compositeurs tels Archangelo Corelli, Marin Marais, mais aussi Ferenc Liszt ou encore Sergeï Rachmaninov. Pour comprendre la pièce de Rachmaninov, il peut être intéressant d'écouter, les autres versions (et vice versa). De plus, se renseigner sur les pas de la danse peut être très instructif pour la compréhension de la carrure rythmique, même si cela ne concerne que le thème et pas forcément les variations. Toutes les connaissances acquises peuvent entrer en résonance et participer à la compréhension de la pensée musicale du compositeur pour cette oeuvre. Ainsi pour un musicien, il semble utile d'être curieux, car en enrichissant ses connaissances de manière globale, celui-ci peut trouver de nouvelles pistes pour interpréter les musiques appartenant à un répertoire qu'il affectionne particulièrement. En tant qu'interprète, il est important de toujours envisager notre sujet principal d'étude sous un angle nouveau, car la musique fait partie des arts vivants, c'est à dire des arts qui évoluent avec le temps. Ainsi il est souhaitable pour un élève d'élargir le champ de ses connaissances de manière générale, parce que cela participe à l'approfondissement de ses connaissances dans un domaine particulier.

C) Notre pensée nourrie, nous adaptons l'instrument à cette pensée:

En apprenant à jouer sur un instrument adapté, nous pouvons, comme nous l'avons vu, renforcer ses connaissances à propos de l'esthétique pour lequel il est conçu. Une fois un maximum de connaissances sur cette esthétique acquise, un musicien doit être à même d'adapter son jeu instrumental en fonction de l'instrument qu'il joue. Voici un exemple de travail effectué au CEFEDM Bretagne Pays de Loire, qui consistait à travailler l'interprétation d'une oeuvre, en fonction d'un travail de recherche effectué sur la conception esthétique de l'oeuvre. Ce travail devait s'effectuer en groupe. Notre groupe a choisi de travailler une cantate baroque française de Jean-Baptiste Stuck. La partition était écrite pour voix de soprane, instrument de dessus, basse de viole et continuo. Nous avons choisi de travailler sur des instruments de facture baroque. La soprano a donc été accompagnée par des joueurs de traverso, violoncelle baroque et clavecin. Le choix d'interpréter l'oeuvre avec un violoncelle baroque au lieu d'une basse de viole, n'a pas été sans conséquence. En effet, les sonorités des deux instruments sont tout de même assez éloignées. Au XVIIIe siècle en

France, il y avait même une controverse sur l'emploi du violoncelle à la place de la viole de gambe. Le Docteur en droit, Hubert Le Blanc (vers 1695 – vers 1760) rédigea un article pour la «Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle». Jean-Baptiste Stuck qu'en à lui a introduit l'usage du violoncelle à l'opéra français. Cependant si le jeu de la viole de gambe était préféré à l'usage du violoncelle, c'est que le son du premier instrument correspondait mieux au goût esthétique français de l'époque. La cantate a été composée en 1706, et la généralisation de l'emploi du violoncelle, en France, n'a eu lieu qu'à partir de 1750. Pour que l'interprétation que nous faisons de la cantate, corresponde à l'esthétique en vogue à l'époque, il me fallait donc « tricher » pour obtenir du violoncelle une sonorité ressemblant quelque peu à celle de la viole de gambe. Pour cela, j'ai utilisé la technique d'archet dite de «mi-jeu », technique couramment employée par les violonistes et violoncellistes en France, à l'époque de Jean-Baptiste Stuck. Cette technique a été inventée pour que les violonistes puissent jouer avec les gambistes, sans que leur chant ne couvre celui des violes de gambe. Dans cet exemple, on constate que lorsque le violoncelle a commencé à être joué en France l'instrument ne correspondait pas à l'esthétique du moment. Cependant que les joueurs de violoncelle² adaptaient le jeu instrumental à l'esthétique française baroque, cette esthétique allait être supplantée par l'esthétique classique à laquelle l'instrument allait mieux correspondre. En effet, Jean-Baptiste Stuck a vécu une période charnière dans l'histoire musicale. La date de 1750, comme fin de l'ère baroque et début de l'ère classique n'étant qu'un repère historique et non la date marquant l'année de rupture entre deux styles musicaux.

Voilà un exemple d'adaptation de jeu instrumental, en fonction d'une esthétique. S'il est possible de réaliser une adaptation qui se faisait sans doute déjà entre instruments de l'époque de compositions de l'œuvre, peut-on pour autant le faire avec des instruments qui n'existaient pas alors? Si on recherche l'authenticité historique, il est évident que l'on favorisera le jeu avec l'instrument adapté au style musical que l'on interprète. Cependant si l'on cherche à restituer l'appropriation que l'on se fait de la pensée musicale du compositeur, alors rien n'empêche de jouer l'œuvre sur un « instrument adaptable ». Dans ce cas, il n'est évidemment plus possible de parler de « triche » pour ce qui est du jeu instrumental, comme écrit plus haut, mais il faut plutôt remplacer ce terme par l'idée d'une adaptation réfléchie de

² En France, c'était souvent les gambistes qui jouaient de temps à autre du violoncelle, car rares étaient les violoncellistes français à l'époque.

la technique instrumentale. Alors, quel est le degré de réflexion nécessaire pour se permettre d'interpréter une œuvre sur un instrument inadapté? Une interprétation n'est jamais définitive, toute nouvelle information concernant un morceau travaillé peut nous amener à modifier notre vision de cette œuvre. N'importe quel artiste modifie consciemment ou non son interprétation d'une exécution à l'autre. Lorsqu'on écoute deux interprétations d'une œuvre enregistrées par un seul artiste à quelques années d'intervalles, il n'est pas rare d'être surpris par des différences significatives de choix d'interprétation. Puisque les choix d'interprétation d'un interprète sont amenés à évoluer avec le temps, du moment que ce dernier engage une réflexion, il est libre de choisir à sa guise le jeu sur instrument « adapté » ou sur instrument « adaptable ».

Conclusion:

On a pu constater que l'utilisation d'un instrument adapté, peut participer à la compréhension d'un style musical, cependant en fonction de l'âge du violoncelliste qui débute, y a-t-il un intérêt à jouer sur un instrument adapté? Un jeune enfant commence son apprentissage instrumental de manière empirique, c'est à dire qu'il expérimente et observe ce qui se passe. Il n'est pas question de tout de suite s'attacher à ce qu'il comprenne des concepts esthétiques, qui relèvent de l'abstraction. De ce fait quel intérêt cela représente-t-il de lui apprendre à manier un instrument adapté? L'apprentissage du violoncelle, qu'il soit baroque ou non, doit pouvoir se faire en suivant des méthodes similaires. Peut-être faut-il simplement faire entendre aux élèves le son d'un violoncelle baroque et d'un violoncelle. Par goût, c'est chaque élève qui sera à même de faire le choix de l'instrument qu'il souhaite apprendre à manier, ou bien, il sera orienté vers l'apprentissage du violoncelle baroque si quelqu'un remarque qu'il y est plus sensible qu'à d'autres instruments.

Qu'en est-il du fait d'aborder un répertoire appartenant à une esthétique à laquelle l'instrument ne correspond pas? Une grande partie du répertoire pour les violoncellistes qui débutent leur apprentissage, est extrait du répertoire baroque. Les pièces de ce répertoire peuvent être jouées sans trop démancher, c'est à dire sans changer la position de la main sur le manche. Par tradition, l'apprentissage du démanché se fait en général au environ de la deuxième année d'étude. Le fait de jouer des pièces du répertoire baroque, avant d'apprendre à démancher, est donc un moyen pour travailler la technique instrumentale en première position, et une façon de découvrir un répertoire. Il ne faut pas oublier que l'apprentissage de la musique, se fait progressivement. En laissant à l'élève s'il le désire, la possibilité de retravailler sur un violoncelle baroque des pièces étudiées d'abord sur un violoncelle, il aura un moyen d'approfondir son premier travail et enrichira ses connaissances en matière de musique baroque. Cependant il existe d'autres répertoires qui peuvent être étudiés dès les premiers temps d'apprentissage. Le répertoire de musiques contemporaines permet aux violoncellistes de développer une liberté d'expression et une aisance avec leur instrument. En effet, beaucoup de compositions contemporaines écrites pour les violoncellistes débutants nécessitent de

travailler des gestes corporels amples pour réaliser différents modes de jeux originaux ; voir annexe 8. Il est donc possible de faire découvrir des pièces de répertoires différents à des débutants, pour qu'il puisse choisir par la suite, quels styles de morceaux ils souhaitent jouer et quelles connaissances ils désirent approfondir.

Si intéresser les élèves à plusieurs esthétiques musicales, de même que les intéresser à d'autres arts est très enrichissants pour eux, la question qui se pose de nouveau est celle de l'apprentissage du violoncelle baroque en début de formation de musiciens, car commencer par apprendre à manier cet instrument, signifie aujourd'hui que l'élève étudie forcément exclusivement le répertoire baroque. Hors peut-on laisser un jeune enfant choisir un instrument parce que ce qu'il aura entendu lui plaira dans l'immédiat et risquer que la seule étude du répertoire baroque ne lui suffise pas plus tard? Oui, si on considère qu'il est toujours possible pour un élève d'apprendre à jouer d'un autre instrument s'il le souhaite. Toutefois, si commencer par apprendre le violoncelle baroque est le choix d'un élève, il semble important qu'il puisse avoir connaissance de l'histoire musicale pour ne pas ignorer, ne serait-ce que la musique qui s'invente aujourd'hui. Le cours instrumental faisant partie d'un cursus dans lequel s'inscrivent également d'autres cours, dont le cours de formation musicale, l'élève peut donc être renseigné sur d'autres esthétiques musicales. Cependant il reste dommage, à mon avis, que son instrument ne permette pas à un élève d'expérimenter au moins plusieurs des esthétiques dont il prend connaissance au cours de son cursus. Aussi, dans l'idéal, il serait intéressant qu'un répertoire contemporain soit développé autour du violoncelle baroque (il doit exister d'ailleurs quelques pièces mais peu nombreuses ou du moins peu diffusées). La démarche d'écrire pour des instruments tel le clavecin et la viole de gambe a déjà été effectuée par des compositeurs contemporains (Dans les conservatoires de la ville de Paris, l'interprétation d'une oeuvre contemporaine est inscrite au programme des évaluations de fin de cycle spécialisé pour les clavecinistes). Le fait que des compositeurs aient écrit ou écrivent pour un instrument, donne une raison d'enseigner cet instrument. Si ces compositions correspondent à une pensée esthétique contemporaine, alors le fait de savoir jouer de l'instrument pour lequel elles sont écrites est un acte qui s'inscrit dans l'histoire contemporaine de façon certaine. Cela ne veut pas dire pour autant que s'intéresser à son patrimoine musical soit une démarche passéiste. Mais demander aux compositeurs actuels d'écrire un répertoire nouveau pour le violoncelle baroque, est une démarche à envisager.

Qui plus est, afin d'initier de jeunes violoncellistes baroques aux langages de la musique contemporaine, pourquoi ne pas passer commande d'œuvres pédagogiques ?

En effet, j'aimerais tenter l'expérience d'apprendre le violoncelle baroque à des enfants. A ma connaissance, personne n'a eu cette démarche jusqu'à présent. Pourtant, de jeunes enfants apprennent à jouer du clavecin, ou de la viole de gambe. Mon professeur de violoncelle baroque, Philippe Foulon, violoncelliste et gambiste, enseigne l'art de jouer les instruments de la famille des violes de gambe à de jeunes enfants. Les enfants commencent leur apprentissage en utilisant le dessus de viole. Cet instrument fait à peu près la taille d'un violon entier et il se joue posé sur les cuisses, le manche maintenu comme celui de toute autre viole de gambe. Pour que des enfants puissent jouer du violoncelle baroque, il est nécessaire de leur proposer des instruments à leurs tailles. Pourquoi ne pas proposer aux luthiers de construire de petits violoncelles baroques sur le modèle des violoncelles $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, et $\frac{3}{4}$? J'ai conscience que démarrer une expérience peut s'avérer compliqué. Très peu de parents achètent un instrument, lorsque leur enfant débute l'apprentissage musical. Il faudrait pouvoir proposer au moins quelques instruments à la location. Il me sera donc indispensable de trouver des personnes prêtes à investir dans ce projet, si je souhaite le réaliser. En fait, l'idéal serait d'avoir dans la classe de violoncelle des instruments à la disposition des élèves. Cela permettrait en plus aux élèves de violoncelle souhaitant travailler l'interprétation d'une œuvre baroque d'avoir la possibilité de s'initier à l'interprétation sur un instrument adapté. Je pense qu'il n'y a pas de contre indication pour manier deux instruments qui sont liés historiquement et dont les structures se ressemblent tout de même beaucoup. Si l'élève ne perd pas de vue que sa technique instrumentale est un outil pour rechercher la sonorité qu'il souhaite fabriquer, alors je ne suis pas persuadée qu'il faille être « schizophrène » comme le dit Ophélie Gaillard dans la restitution de son interview paru dans le numéro 14 de la revue « Le violoncelle » ; voir annexe 9. Elle aussi souhaite proposer à ses élèves d'apprendre à jouer des deux instruments, mais elle ne dit pas si elle envisage de faire débiter un jeune élève sur un instrument baroque.

Pour apprendre à un élève débutant son apprentissage musical comment former sa main gauche pour jouer du violoncelle baroque, je pense que l'on peut utiliser des techniques et partitions d'apprentissage similaires à celle employées pour le violoncelle. Par contre, pour enseigner la technique de main droite, je pense que j'ai besoin de trouver des partitions avec des exercices adaptés, ceci à cause de la différence de facture entre l'archet de violoncelle et

l'archet de violoncelle baroque. Je pense que consulter des traités musicaux baroques pourra m'aider à sélectionner ces répertoires adaptés. Ce problème je me le pose car je n'ai pas eu l'expérience de débiter parallèlement apprentissage musical et apprentissage du violoncelle baroque. J'avais déjà des réflexes instrumentaux lors de mon premier cours de violoncelle baroque, et donc, pour mon apprentissage, il s'agit plutôt de modifier ces réflexes et non d'acquérir des gestes tout à fait nouveaux. Hors si j'ai des élèves qui commencent par apprendre le violoncelle baroque, mon but n'est pas de leur transmettre la technique d'archet moderne puis la technique d'archet baroque, mais il est de les aider à manier tout de suite un archet baroque.

Par contre, je ne pense pas qu'il soit possible de commencer à apprendre à jouer du violoncelle et du violoncelle baroque en même temps, car c'est effectivement dans ce cas je pense que l'élève aurait à développer des « qualités de schizophrénie » comme le suggère Ophélie Gaillard, car à mon avis il est difficile d'apprendre l'art de jouer des deux instruments et difficile d'essayer d'intégrer les différences esthétiques qui justifient leurs différences de modes de jeux, cela exactement au même moment.

Bibliographie :

Livres :

- *Histoire de la musique occidentale*, Philippe Beaussant, Brigitte Massin, Jean Massin, édition Fayard, revue et augmentée en 1985 (par rapport à l'édition Messidor, 1983).

- *Le violoncelle en France au XVIIIe siècle*, Sylvette Milliot (thèse soutenue à l'Université Sorbonne Paris 4 en 1981), édition Slatkine, 1985.

- *Le quatuor*, Sylvette Milliot, collection « Que sais-je ? », éditions des Presses Universitaires Françaises.

- *Chroniques musicales d'une Europe baroque*, Denis Morrier ; éditions Fayard/Mirare.

- *Musiques du XXe siècle*, volume 1 de *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, collection « Cité de la musique », édition Actes Sud, 2004.

- *Les savoirs musicaux*, volume 2 de *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, collection « Cité de la musique », édition Actes Sud, 2004.

- *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1987.

- *Le violoncelle, ses origines, son histoire, ses interprètes*, Lyse Vézina, collection « Documents et Biographies », les éditions Varia, 2003.

- Encyclopédie en 18 volumes, édition Larousse, 1992.

Revue :

- Extraits des revues trimestrielles « Le violoncelle », éditées par l'Association Française du Violoncelle.

Sites Internet :

- <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTraite.html>
- <http://en.wikipedia.org>
- <http://www.goldbergweb.com/fr/>

Remerciements :

Je remercie tous les professeurs que j'ai pu rencontrer au cours de mes études de musicienne, et je remercie spécialement Philippe Le Corf qui m'a très précieusement soutenue et aidée pour la rédaction de ce mémoire.