

CEFEDM de Bretagne-Pays de la Loire
M08

Benjamin Gaspon

LA PÉDAGOGIE « BAROQUE » : QUEL ENSEIGNEMENT POUR LES INSTRUMENTS ANCIENS?

Mémoire de formation au diplôme d'état

sous la direction de M. Philippe Lecorf

mai 2008

INTRODUCTION

Les musiciens abordant le répertoire baroque, et plus généralement les musiques anciennes, sont à juste titre animés par un souci d'« authenticité » dans leur pratique. En effet, il est de plus en plus fréquent de savoir jouer du traverso en complément de sa pratique de flûtiste, ou bien d'avoir des notions de violon baroque, de clavecin, etc. Ceci est facilité par la présence désormais répandue dans les établissements d'enseignement artistique de musiciens « historiques », et par les nombreux documents et enregistrements disponibles pour se familiariser avec ces esthétiques musicales. D'une pratique marginale, voire contestataire dans les années 60, on est passé à un style d'interprétation largement diffusé et toujours plus valorisé dans le milieu musical, que ce soit dans le domaine de l'enseignement ou des programmations de concerts.

Pour autant, l'étude des instruments et des répertoires anciens dans les conservatoires de musique suit plus ou moins le schéma déjà existant pour les spécialités instrumentales « modernes », en termes d'organisation en classes spécialisées, de cursus, de modes d'évaluation. La volonté d'authenticité affichée est bien réelle : les étudiants jouent sur des copies fidèles d'instruments d'époque, utilisent des partitions en *fac-simile*, recherchent toutes sortes d'informations dans les écrits du passé sur la musique. Cependant, il n'existe pas à ma connaissance d'expérience d'enseignement de ces instruments baroques selon les dispositifs pédagogiques en place avant la Révolution, et qui ont produit ces musiciens et ces musiques que nous cherchons à mieux connaître. Un certain modèle d'organisation des études musicales, hérité en grande partie du XIX^e siècle, et mettant l'accent sur l'acquisition individuelle progressive d'une technique instrumentale spécifique, est

encore largement appliqué, y compris pour les autres répertoires : musiques actuelles, jazz, musiques traditionnelles, et bien sûr musique ancienne.

L'objet de ce travail sera dès lors de rappeler dans un premier temps ce que nous pouvons savoir des modes de transmission de la musique aux XVII^e et XVIII^e siècles. Si les traités de théorie et d'esthétique musicales sont assez nombreux à l'époque baroque, les méthodes concrètes d'apprentissage n'apparaissent qu'après 1750. Les documents historiques et les écrits des musicologues ne nous permettent guère que de faire un portrait-robot de l'apprenti-musicien et de son parcours. De là, nous poursuivrons en questionnant la pertinence, de nos jours, tant dans le domaine de l'étude des instruments anciens que dans celui plus vaste de la pédagogie musicale, de modes de transmission inspirés de cette période et de ses pratiques musicales. Il n'est bien entendu pas question ici de faire une quelconque apologie d'une époque révolue où nous ne supporterions probablement pas de vivre. Néanmoins, dans la mesure où nous trouvons un intérêt dans les productions artistiques du passé, la confrontation de ces deux visions du fait musical à travers l'enseignement me semble stimulante à bien des égards. Aussi, la fin de notre propos consistera à esquisser des propositions pédagogiques personnelles, dans une synthèse de ce qui aura été évoqué. Quand bien même la création aux alentours de 1800 du Conservatoire et de son réseau de succursales en province par Napoléon s'accompagne d'une systématisation et d'une rationalisation des apprentissages instrumentaux, bénéfiques sans doute pour le niveau technique global des musiciens, les manières d'enseigner antérieures pourraient bien nourrir et rafraîchir nos schémas actuels.

I

La Pédagogie musicale aux XVII^e et XVIII^e siècles

Il existe peu de documents véritablement précis quant à la pédagogie musicale en usage pendant la période baroque. Rares sont les témoignages décrivant une leçon de musique dans ses moindres détails. Néanmoins, il est possible d'avoir une idée assez exacte de la manière dont l'enseignement musical était organisé, et par là même d'en extraire quelques directions didactiques. En outre, deux portes d'entrée vers la pratique musicale existaient alors, l'une profane et l'autre liturgique, avec d'assez nombreuses conséquences d'ordre musical mais aussi sociologique: les musiciens profanes étaient formés chez un maître, alors que les musiciens d'église étaient issus des maîtrises d'enfants de chœur. Le niveau était globalement plus élevé chez les musiciens d'église, qui recevaient une formation plus solide et trouvaient à leur sortie de la maîtrise de meilleures opportunités de travail en tant que chantres, instrumentistes, organistes, maîtres de chapelle, ou intendants de musique¹. En revanche, la grande majorité des musiciens profanes, sauf dans le cas des musiciens de cour ou de quelques maîtres de musique célèbres, vivaient dans une relative précarité, exerçant souvent plusieurs métiers pour survivre. Ils fournissaient la musique de la rue, des mariages, des festivités et réjouissances publiques, et des divertissements privés. Leur quotidien correspondait plus à une existence de saltimbanque, comparable aux groupes de musique populaire de notre époque.

Les institutions régissant la vie musicale en France n'ont guère changé entre le XIV^e siècle et la moitié du XVIII^e siècle, si bien que l'on peut parler d'une

¹ BONNET Jean-Louis, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en pays d'Aude*, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, 1988.

organisation de la profession propre à l'Ancien régime. Seul Louis XIV chercha à intervenir dans les affaires musicales du pays en renforçant la hiérarchie sous le contrôle de l'Etat, notamment par la création de l'Académie royale de musique, et par la refonte des formations instrumentales et vocales à son service à la Cour, la « Musique du Roi ». Hors de la Cour, les « joueurs d'instruments » et les « maîtres à danser » étaient sous la protection d'une corporation très puissante, la Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers, du nom d'une église parisienne aujourd'hui disparue, dont le quartier abritait les musiciens professionnels. La Confrérie représentait un véritable syndicat avant l'heure, une institution très protectrice pour ses membres et au fonctionnement paternaliste : tous les gains étaient mis en commun puis répartis entre les membres, et un système d'assurance-maladie permettait aux musiciens malades de toucher de l'argent même s'ils n'avaient pas pu honorer leurs engagements². Plus particulièrement, car c'est cela qui nous intéresse dans ce propos, la Confrérie établit dès sa création en 1321 un système d'apprentissage pour les musiciens professionnels ainsi que les amateurs, fixant les modalités générales de la formation musicale et de la professionnalisation des futurs musiciens.

L'APPRENTISSAGE

Car la pratique de la danse ou d'un instrument de musique s'envisage, dans un tel contexte, plus comme relevant de l'artisanat. Pour devenir musicien, tout comme pour devenir forgeron ou cordonnier, il faut effectuer un apprentissage auprès d'un maître, apprentissage qui prend souvent la forme d'un long séjour de plusieurs années au domicile de celui-ci. Le jeune apprenti est pris en charge entièrement, moyennant une somme d'argent ou une rémunération en nature (blé, vin, lopin de terre...). Le maître, quant à lui, s'engage à montrer au jeune garçon (dans la grande majorité des cas, il s'agit de garçons qui entrent en apprentissage entre 12 et 20 ans) l'art de jouer de son instrument. Nombreux sont les musiciens des rues, mais aussi des musiciens plus reconnus, qui ont suivi un tel apprentissage. C'était également courant parmi les gens disposant d'un peu de moyens de se former à la pratique en amateur d'un instrument ou de la danse,

² ANTHONY James R., *La Musique en France à l'époque baroque*, BT Batsford, Londres, 1974, trad. française, Flammarion, 1981.

activités hautement considérées par la classe bourgeoise, comme Molière l'a dépeint dans *Le Bourgeois gentilhomme*. En effet, le système de la convention signée par les deux parties devant un notaire permettait des contrats très variés, déterminés selon les besoins et les objectifs de l'apprenti. Si les statuts de la Confrérie des Ménétriers imposent un apprentissage de 4 ou 6 ans pour former un « joueur d'instruments », soit un musicien à même d'exercer le métier, les amateurs d'une part, et les musiciens souhaitant se perfectionner auprès d'un autre maître d'autre part, pouvaient décider de signer un contrat plus court, dès 6 mois.

Le maître, qui ne s'appellait pas encore « professeur » ou « enseignant », devait pour exercer être titulaire des « lettres de maîtrise », soit une sorte de diplôme professionnel autorisant à s'installer en ville et à se déclarer maître de musique ou de danse. La délivrance de la maîtrise faisait l'objet d'un examen devant le chef de la Confrérie, appelé souvent « Roi des ménétriers » ou encore « Roi des violons », et du versement d'une importante somme d'argent de la part de l'apprenti. L'enjeu de la réussite à l'examen des lettres de maîtrise était bien souvent stipulé dès la signature de la convention d'apprentissage, et le maître s'y engageait, outre l'enseignement des instruments, à faire admettre son élève. Il est intéressant de noter que l'accès à la profession de musicien favorisait les « dynasties » de musiciens: en effet, l'apprentissage se faisait gratuitement quand le maître et l'apprenti étaient de la même famille, et l'examen de passage aux lettres de maîtrise était gratuit pour les enfants de musiciens! On comprend mieux ainsi les nombreux exemples de grandes familles de musiciens de cette époque : les Hotteterre et les Philidor pour les instruments à vent, les Couperin pour les claviers, les Forqueray pour la viole de gambe... il était financièrement plus intéressant de rester dans la même profession que ses parents, plutôt que de tenter d'autres apprentissages qu'il aurait fallu monnayer chez un maître extérieur à la famille. Là aussi, la musique ne se distinguait en rien des autres métiers de l'artisanat, où l'on exerçait la même profession de père en fils. Par ailleurs, naître dans une famille de musiciens permettait de bénéficier d'un petit conservatoire en miniature à la maison, et ce dès le plus jeune âge. La musique se transmet alors tout comme la langue maternelle, en interaction constante avec les membres de la famille. On peut supposer qu'à un tel régime les jeunes étaient formés et opérationnels très tôt, et qu'ils étaient ainsi rapidement prêts à gagner leur vie avec ce savoir-faire. Le sculpteur italien de la Renaissance Benvenuto Cellini, dans son autobiographie (écrite entre 1558 et 1562), raconte d'une manière truculente

combien son père musicien souhaitait voir son fils suivre la même voie, et à quel point il lui a fallu lutter pour se lancer dans les beaux-arts et la sculpture, seulement après avoir appris la musique! Il raconte :

Mon père commença à m'apprendre à jouer de la flûte et à chanter les notes ; mais bien que je fusse à cet âge tendre où les petits enfants sont enclins à passer le temps avec les sifflets et autres jouets, j'avais cela en horreur, et ne jouais et chantais que pour lui obéir. En ce temps-là, mon père fabriquait de merveilleuses orgues aux tuyaux de bois, les plus belles et les plus excellentes épinettes qu'il se pouvait trouver, des violes, des luths et des harpes de la plus belle et de la plus parfaite construction. C'était un ingénieur, merveilleusement doué pour fabriquer des instruments à abaisser les ponts et à actionner les moulins, ou tout autre machine de ce genre... A cette époque, les musiciens de la Seigneurie appartenaient aux métiers les plus honorables, et certains d'entre eux faisaient partie des grandes guildes de la soie et de la laine. C'est la raison pour laquelle mon père ne dédaignait pas l'exercice de cette profession, et son souhait le plus cher à mon égard fut toujours de me voir devenir un bon joueur de flûte³.

Quelques années plus tard, le jeune homme est déjà bien lancé dans une carrière d'orfèvre. Un séjour à Bologne lui permet de suivre des leçons quotidiennes de musique (flûte et cornet) avec un maître tout en travaillant dans un atelier, puis il voyage à Sienne et à Rome, toujours en quête de connaissances dans son art de l'orfèvrerie. Quelques aventures plus tard, de retour à Florence, sa ville d'origine, l'artiste rapporte cette anecdote dans son récit :

Il s'est trouvé à ce moment-là qu'un certain Giangiacomo de Cesena, un musicien de la bande du Pape, excellent musicien, fit demander par Lorenzo, le trompettiste de Lucques à présent au service de notre Duc, si j'étais enclin à les aider pour les célébrations du Pape pour l'Assomption, en tenant la partie de soprano avec mon cornet dans des motets d'une grande beauté choisis pour l'occasion. Bien que mon désir fut grand de terminer le vase que j'avais commencé, malgré tout, la musique possédant un charme et une magie bien à elle, et aussi car je souhaitais faire plaisir à mon vieux père, je consentis à me joindre à eux. Pendant les huit jours précédant la fête, nous travaillâmes deux heures par jour ensemble. Puis, le premier août, nous allâmes au Belvedere, et alors que le Pape Clément était à table, nous jouâmes si bien ces motets appris avec soin que sa Sainteté

³ *The Life of Benvenuto Cellini, Written by Himself*, Phaidon, London, 1951, 1995, p. 7.

protesta qu'elle n'avait jamais entendu de musique mieux exécutée, ni avec une telle harmonie dans les parties⁴.

Le récit de Cellini, dont la vantardise n'est pas totalement absente, met un peu plus en lumière la porosité des professions artistiques et artisanales en cette fin de la Renaissance. Le père comme le fils, apparemment très doués dans de multiples domaines, sont régulièrement invités à se produire aux instruments pour les grands de ce monde, tout en exerçant des métiers techniques ou artisanaux. Cela nous entraîne encore un peu plus loin de nos représentations contemporaines, selon lesquelles les « amateurs » (le terme étant entendu ici comme ne consacrant pas la totalité de son temps à la musique) sont forcément de mauvais musiciens, par exemple, et qui voudraient que chacun s'en tienne à une spécialisation, dès le plus jeune âge : n'est-ce pas souhaitable que d'avoir accès à une pluralité d'enseignements, dont la musique, pendant sa jeunesse, si tous sont assurés avec sérieux? Que penser des parcours de jeunes musiciens talentueux actuels, qui se consacrent bien souvent à leur instrument à peine sortis de l'enfance, au risque de n'atteindre qu'une expression relativement pauvre, et à l'inverse, des jeunes multipliant les activités de loisirs à dose homéopathique, sans grande chance d'apprendre vraiment quelque chose?

Mis à part les musiciens de père en fils, les apprentis joueurs d'instruments se recrutent donc parmi les familles d'artisans : Michel Blavet (1700-1768), virtuose autodidacte de la flûte traversière et compositeur, est fils d'un menuisier de Besançon ; le violoniste lyonnais Jean-Marie Leclair (1697-1764) a d'abord appris le métier de passementier, puis a exercé celui de danseur à l'Opéra de Lyon et de Turin... la danse et le violon étant indissociables à l'époque, il suit l'enseignement du maître italien G. B. Somis et part ensuite mener une carrière de violoniste à Paris! Les maîtres privés de musique se payant relativement cher, les gens des milieux les plus modestes étaient exclus de la pratique musicale telle qu'elle est documentée jusqu'à nous. Dans son étude sur les musiciens dans l'Aude, Jean-Louis Bonnet estime que 60% d'entre eux avaient un père musicien, et que le reste provenait des milieux artisanaux⁵. Il est encore de nos jours plus aisé de pratiquer la musique et de se professionnaliser dans cet art lorsque plusieurs membres de sa famille sont musiciens, pour des raisons évidentes de stimulation et de connaissance des codes régissant ce milieu. Néanmoins, on peut

4 *Ibid.*, p. 34.

5 *Op. cit.*, p. 53.

de toute évidence affirmer, avec un certain soulagement, que la part d'enfants de musiciens parmi les amateurs confirmés et les professionnels est désormais beaucoup plus modeste. Les classes populaires, faut-il le rappeler la grande majorité de la population, avaient leur musique et leurs répertoires, mais tout cela est malheureusement très mal connu de nos jours, car la majeure partie de ces musiques est tombée dans l'oubli. Elles survivent cependant à travers les nombreux emprunts dans les œuvres du répertoire savant, qui s'est largement inspiré des chansons et des danses populaires, très en vogue dans l'aristocratie notamment au XVIII^e siècle.

Le contenu précis de l'apprentissage est à la discrétion du maître. Il consiste en des leçons et des répétitions quotidiennes. Dès que son niveau le permet, le jeune apprenti accompagne le maître dans ses engagements à l'extérieur. 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 voie⁶. 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 technique⁷. L'abondante littérature pour deux instruments égaux qui paraît tout au long du XVIII^e siècle laisse à penser que cela faisait partie de la pratique pédagogique habituelle entre maître et élève. Selon Quantz, toujours, on ne doit passer à des pièces avec basse continue qu'après avoir suffisamment pratiqué le duo, notamment pour des raisons de maîtrise de la justesse. L'élève doit jouer en duo avec, au mieux, le maître ou bien avec un autre élève flûtiste plus avancé. De la même manière, ce n'est qu'après avoir accumulé assez d'expérience avec le continuo que le jeune musicien, en l'occurrence le jeune flûtiste, peut se lancer dans des pièces avec cordes. On peut doré et déjà extraire deux principes didactiques de ces informations : en premier lieu, une utilisation beaucoup plus systématique de la pratique du duo, à des fins techniques et pédagogiques, il est vrai, tout en maintenant une grande exigence musicale ; deuxièmement, la variété des situations de pratique collective considérées comme constitutives d'un parcours de formation du musicien, et leur gradation. Il est possible que les conseils de Quantz, professeur de flûte du roi Frédéric II de Prusse, n'évoquent pas nécessairement une réalité telle que celle vécue par une majorité d'apprentis, futurs musiciens de rue. Cependant, malgré la grande diversité des contextes, la

6 Quantz Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung der Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752.

7 Quantz, *Essai*, chap. X.

dimension collective dans le processus pédagogique semble bel et bien être une constante, ne serait-ce que dans le cas de l'accompagnement et l'assistance au maître dans ses déplacements professionnels pour ce qui est des élèves en apprentissage.

LA MAÎTRISE D'ENFANTS DE CHŒUR

L'église catholique constitue dans la France de l'époque baroque une sorte de ministère de la culture, assurant une formation musicale et générale dans ses 400 maîtrises, et employant de nombreux musiciens pour le culte dans les chapelles et les cathédrales et pour la formation des enfants. Véritables pépinières de musiciens, ces maîtrises ont formé un nombre important de compositeurs et de musiciens parmi ceux dont l'histoire de la musique se souvient. Par exemple, le joueur de viole de gambe Marin Marais⁸, fils de cordonnier du quartier Mouffetard, rendu célèbre au grand public par le roman de Pascal Quignard *Tous les matins du monde* et incarné par Gérard Depardieu dans l'adaptation cinématographique, fut enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois près du Louvre à Paris. Après sa mue, il prend des leçons de viole avec Sainte-Colombe et de composition avec Jean-Baptiste Lully, avant d'entrer à la Musique du Roi.

Le passage par une maîtrise pendant l'enfance est une caractéristique partagée par les musiciens de toute l'Europe, du moins ceux dont nous avons des éléments biographiques : Claudio Monteverdi à la cathédrale de Crémone, le Catalan Joan Cererols à l'Abbaye de Montserrat, Jean-Sébastien Bach, en plus de l'apprentissage en famille, entre à l'adolescence dans une école semblable à une maîtrise, à Lüneburg⁹. Ainsi, le chant choral constituait la base de la formation musicale, surtout pour les plus jeunes. Seulement après plusieurs années de pratique vocale et d'apprentissage théorique, quelques enfants avaient accès à un instrument.

Les élèves entrent à la maîtrise à l'âge de 5 ou 6 ans. Le recrutement est

⁸ Marin Marais, 1656-1728.

⁹ Cantagrel Gilles, *Bach en son temps*, Fayard, 1982. Bach entre à l'âge de 15 ans comme élève boursier à l'école Saint-Michel, où sont enseignés, outre la musique, le latin, le grec, la rhétorique, la religion. Lors des représentations en musique, il chante et tient des parties de violon, d'alto et d'orgue.

limité, et il faut montrer des dispositions pour la musique. On ne sait pas précisément s'ils passaient un examen d'entrée ou s'ils étaient pris à l'essai dans un premier temps. La formation et le séjour de l'enfant de chœur duraient jusqu'à la mue, soit un épisode de près de 8 ans, durant lequel le père « se dépouille de l'autorité paternelle qu'il prétend avoir sur son fils¹⁰ ». Pour les familles modestes, faire admettre son fils à la maîtrise présentait bien des avantages financiers, avec la certitude de ne plus l'avoir à charge pendant sa jeunesse et de le voir exercer un métier à sa sortie. Outre leur formation générale et musicale, les enfants avaient pour rôle d'aider au service de l'autel et de remplacer les chantres absents. Petit à petit, ils gravissaient les échelons, du grade de simple acolyte à celui de chantre, fonction qu'ils pouvaient assumer pleinement après leur mue si leur voix le leur permettait. Lors de la mue, les enfants pouvaient être congédiés avec une indemnité ou poursuivre leurs études dans une discipline instrumentale ou en composition. L'instrument le plus souvent étudié était bien entendu l'orgue, mais aussi, selon l'époque et la région, le cornet à bouquin, le hautbois, le serpent, la harpe... Néanmoins, selon les témoignages dont nous disposons, seuls un ou deux enfants de chœur bénéficiaient de leçons d'instruments. C'est le cas à la cathédrale Saint-Just de Narbonne et dans les maîtrises nantaises Saint-Pierre et Notre-Dame¹¹. Dans ces institutions, un à deux enfants reçoivent deux leçons hebdomadaires d'orgue ou de clavecin ou d'épinette.

L'instruction reçue par les jeunes de la maîtrise comprenait une part de connaissances de base, dans la plupart des cas la grammaire et l'écriture, et l'apprentissage de la musique, en particulier le solfège écrit, le plain-chant, l'interprétation des leçons et des antiennes pour les offices quotidiens. Selon Philippe Lescat, qui s'est beaucoup intéressé à l'histoire de l'enseignement de la musique, les maîtrises n'avaient guère changé depuis la Renaissance et dispensaient un enseignement théorique et instrumental « suranné »¹². Considérée comme une science aux XV^e et XVI^e siècles, la théorie musicale atteint des sommets de complexité, avec de multiples ramifications mathématiques et philosophiques. Le XVIII^e siècle a ainsi vu se simplifier la théorie musicale, notamment à des fins pédagogiques : les principes d'harmonie et de solfège ont été dépoussiérés et clarifiés afin de faciliter la formation des nouvelles générations de

10 Bonnet, *op. cit.*, p. 111 à 118.

11 De la Laurencie Lionel, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes (1727-1767)*, Minkoff, Genève, 1972.

12 Lescat Philippe, *La création pédagogique en France de 1660 à 1800 : vers la rationalisation des études*, Marsyas n° 15, septembre 1990.

musiciens.

Par ailleurs, les traités instrumentaux apparaissent à cette époque, et ne cessent d'augmenter en nombre, surtout à partir de 1750. La technique instrumentale n'était pas, toujours selon Philippe Lescat, portée à des sommets de virtuosité. Le chant reste la référence constante jusqu'au dernier quart du XVIII^e siècle, et les instrumentistes d'église sont tenus d'imiter la belle manière des chanteurs. Pas ou très peu d'exercices techniques à cette époque, donc, et les élèves s'entraînent à leur instrument en jouant uniquement des airs et des morceaux. Ce n'est que vers la Révolution que les gammes et les exercices apparaissent, et que le rapport direct au chant se relâche. Les maîtres de musique des maîtrises donnent également des cours privés en ville, et la création pédagogique de l'époque circule entre les cours d'apprentis et les centres d'enseignement religieux. Il nous faut donc envisager la période du baroque tardif, soit après 1700, comme le début d'une transition vers quelque chose de nouveau, un temps où des innovations pédagogiques viennent renouveler la pratique musicale, nous obligeant à nuancer notre perception d'une époque figée.

II

L'Etude de la « musique ancienne » de nos jours

Comme nous avons constaté plus haut, les instruments anciens ont rejoint les autres disciplines instrumentales au sein des conservatoires de musique, et les classes de viole de gambe, de clavecin ou de hautbois baroque ne sont désormais plus une rareté. Des départements de musique ancienne existent à présent dans tous les établissements d'une certaine importance, et ce dans tout le pays. Néanmoins, si les premiers interprètes sur ces instruments étaient de véritables pionniers, formés de manière autodidacte, il n'en est plus de même pour les nouvelles générations de « baroqueux ». Nous avons bénéficié directement de l'expérience hors du commun de ces quelques musiciens, qui ont à proprement parler créé leur pratique musicale, à partir de sources historiques largement ignorées par leurs contemporains et surtout par leurs aînés. Leurs professeurs furent les instruments eux-mêmes, et les écrits des maîtres du passé, les fameux traités auxquels il faut se référer sans cesse.

De traités, l'époque qui nous intéresse n'en manque pas : Bacilly, Agricola pour le chant ; Quantz, Hotteterre pour la flûte ; Carl Philipp Emmanuel Bach, Couperin, Türk pour le clavier ; Geminiani, Leopold Mozart pour le violon ; Virgiliano, Rognoni, Ganassi pour les manuels de diminution du XVII^e... une foule d'illustres musiciens sont là pour nous guider ! Seulement, ces ouvrages traitent bien de principes d'interprétation, et de pédagogie pour certains, mais restent relativement vagues quant à l'apprentissage, particulièrement des jeunes et des débutants. Ils ne cherchent en rien à remplacer le professeur en chair et en os, et proposent un support à l'étude, rappelant les principes du bon goût en musique et de la bonne tenue de l'instrument. Le musicien baroque doit ainsi s'habituer à

dialoguer avec ces livres, ces « sources » qui le relie au monde disparu de cette musique. L'enseignant quant à lui doit pouvoir fournir les bases d'une progression technique et musicale solide tout en encourageant à maintenir l'élève dans une démarche de chercheur et à se confronter lui-même aux sources. Car la grande difficulté quel que soit le niveau réside dans le fait de ne pas s'en tenir aux lectures et aux conclusions de nos prédécesseurs, et de développer son propre système de références, ce qui peut prendre un certain nombre d'années...

L'érudition mise à part, nous sommes aujourd'hui devant un champ relativement ouvert dans le domaine de la pédagogie en musique ancienne, car les apprentissages ne se sont pas encore structurés ni alignés de manière normative d'une classe à l'autre. Certes les musiciens qui nous ont formés ont bien imprimé leur marque, néanmoins notre discipline, par sa jeunesse, n'est pas encore saturée d'écoles et de méthodes en concurrence comme pour les disciplines plus traditionnelles. Comment organiser son enseignement dans le département et au sein de la classe ou de l'atelier? Que retenir des différentes phases traversées auparavant, à savoir avec l'instrument moderne, puis avec l'instrument ancien, en France et à l'étranger? Enfin, dans quelle mesure la « pédagogie baroque » peut encore proposer des pistes pertinentes? Quels éléments évoqués en première partie doivent être retenus et intégrés dans une pédagogie contemporaine?

ITINÉRAIRE D'UN « APPRENTI-TRAVERSISTE »

Vers la fin de mes études de flûte moderne, je me suis initié au traverso, par affinité avec le répertoire baroque de la flûte traversière. C'est tout simplement ma professeur de flûte qui m'a initié, car elle avait une grande curiosité, notamment pour la musique ancienne et la musique contemporaine, et suivait elle-même des cours de traverso dans un autre conservatoire. Son enseignement de flûte moderne comprenait ainsi une dose généreuse de musique baroque, que nous étudions dans le respect du style et des règles d'ornementation! Le passage à l'instrument baroque s'est donc fait de manière douce, en se concentrant sur les doigtés, forcément différents vu l'absence de clés, et la technique d'embouchure.

Le choix du répertoire pendant les premiers pas au traverso porte dans la majorité des cas sur les pièces françaises, historiquement les premières écrites

pour cet instrument et techniquement censées être moins exigeantes. Elles permettent d'installer le son et dans le même temps de développer une bonne rapidité d'exécution des ornements. Les œuvres de M. de la Barre, Joseph de Boismortier, Jean-Baptiste Loeillet, et Jacques Hotteterre sont les plus prisées pour les cours de débutants. Ainsi, je m'habituai par ces pièces aux différents mouvements de danse de la suite (allemande, menuet, sarabande, bourée, gavotte, etc.) et aux tremblements et aux agréments de la musique, que les compositeurs français ont pris le soin de noter en détail et d'expliquer dans leurs préfaces¹³.

Pendant quelques années, telle fut ma méthode de travail. Je poursuivis mon parcours avec un professeur spécialisé, celui-là qui avait enseigné à ma précédente professeur. La découverte du répertoire suivit son cours : compositeurs allemands, italiens, pré-classiques, initiation à la flûte Renaissance. Des pièces abordées découlaient les efforts techniques ou stylistiques à fournir, les directions de travail. La musique allemande, d'une manière générale, exige une articulation sûre et précise. C'est un répertoire très riche du point de vue didactique, car empruntant des éléments à toutes les influences étrangères tout en conservant une écriture harmonique consistante. Il est donc positif de l'aborder tôt, ce qui se fait généralement par le biais des pièces les plus simples de Telemann et de Quantz. Au fur et à mesure que l'on avance dans ces compositions, notre vocabulaire et notre imagination dans l'articulation se développe et on se prépare aux sonates et aux « obligatos » de J. S. Bach.

De la musique italienne, on apprend la manière d'ornementer une ligne de chant dans les mouvements lents et les *arie*, et à exécuter des mouvements rapides très vifs, ce qui convoque la technique instrumentale dans tous ses aspects : embouchure, soutien, doigts, articulation. C'est peut-être le répertoire le plus complexe, car il exige du musicien une grande autonomie dans l'interprétation, et une part plus importante d'individualité et de « prise de risque ». Les compositions italiennes destinées exclusivement à la flûte traversière ne sont pas légion (même si nous devons beaucoup à Antonio Vivaldi ainsi qu'à Giovanni Platti), mais il est possible d'emprunter quelques belles sonates aux violonistes et aux flûtistes à bec, notamment celles de Veracini, Corelli et Albinoni.

Tout cela représente une somme de travail suffisamment conséquente pour occuper un élève pendant ses deux ou trois années d'études dans un conservatoire

13 Cf. Hotteterre Jacques, *Premier Livre de pièces pour la Flûte-traversière et autres Instruments, Avec la Basse, Œuvre second, Nouvelle édition*, Paris, 1715 ; François Couperin, *Concerts Royaux*, Paris, 1722.

municipal ou régional. Je me retrouvai donc avec un diplôme de traverso du conservatoire du IX^e arrondissement (Paris), et avec un bon tour d'horizon des possibilités musicales de mon instrument. Ayant déjà pratiqué la musique et la flûte traversière auparavant, de même que la quasi-totalité de mes confrères, j'étais entré en fin de 2^e cycle dans la classe de musique ancienne, et m'étais présenté au diplôme d'études musicales deux ans plus tard. Pendant cet intervalle relativement court, la technique acquise sur la flûte moderne permet de se concentrer sur l'étude stylistique, et de ne point se soucier trop de travail technique. Cependant, le passage à la flûte à une clé entraîne tout de même un certain nombre d'ajustements qu'il importe d'accompagner de manière adéquate pour l'élève.

Tout d'abord, il faut apprendre à utiliser moins d'air et à détendre au maximum le corps de manière à le laisser résonner. Cela paraît simple en l'énonçant, mais il faut des années de pratique et tout un tas de prises de conscience pour y parvenir. Les flûtistes modernes ont l'habitude de fournir un gros débit d'air et de contrôler leur embouchure parfois avec une grande tension, afin d'obtenir de leur instrument une certaine couleur de son. Ils arrivent ainsi « gonflés à bloc » en cours de traverso et se désolent de n'obtenir dans un premiers temps qu'une sonorité maigre et mal assurée.

Ensuite, la tenue et la posture sur la flûte moderne ne peuvent se calquer sur la flûte baroque de manière identique, au risque de provoquer des tensions voire des douleurs, notamment à la main et au bras gauche. L'élève débutant doit éviter de forcer trop les choses, et s'en tenir à des séances de travail à la durée raisonnable, pour pouvoir prendre ses marques tranquillement sur le nouvel instrument.

Pour le travail personnel, mon professeur m'avait suggéré à l'époque de commencer ma séance de travail en lisant des mouvements de concerto, envisagés ainsi comme des études. Nous avons donc constitué un cahier de concertos pour remplir cette fonction : Mozart, Leclair, Blavet, Devienne... à utiliser aux côtés des exercices et des caprices de Quantz. Car les musiciens baroques ne disposent pas d'une grande littérature technique, puisque, on l'a vu, cette époque n'en a pour ainsi dire pas produit. L'apprentissage, ou ce que nous en savons par les documents historiques, passait par l'exécution de pièces de plus en plus difficiles, et c'est bien ce qui se passe généralement dans les cours de musique ancienne actuels. Pourtant, les enseignants se plaignent de temps à autre de cet état de fait, comme certains musiciens il y a plus de 200 ans. Le flûtiste écossais John Gunn

(1765-1824), auteur d'un traité de flûte traversière paru en 1793, déplore « une idée fautive, selon laquelle il n'y a pas d'autre marche à suivre que de travailler ce que nous appelons des airs faciles ou connus ; ce à quoi on peut passer des années, sans que l'apprenant n'obtienne autant de progrès que celui qui aurait simplement travaillé sa gamme de ré de manière rationnelle et systématique pendant une semaine »¹⁴. Ainsi, l'ancienne pratique de ne travailler que des morceaux était tellement ancrée dans les habitudes qu'en 1793 des voix s'élevaient encore pour dénoncer cette carence technique.

De même, les pédagogues baroques d'aujourd'hui semblent devoir se faire violence pour introduire de la technique systématique dans leur enseignement. Je me souviens très clairement d'une lettre que nous avait adressé notre professeur au conservatoire de La Haye en Hollande, où j'ai continué mes études par la suite. Il y exprimait son insatisfaction quant au niveau technique global de la classe, nous invitait à ne pas travailler uniquement les pièces du répertoire, et proposait la mise en place d'ateliers techniques en groupe. Ces ateliers n'ont pas vu le jour, du moins pas avant la fin de mon passage dans cette institution, mais cela dénote un certain désarroi face au travail technique dans le monde de la musique ancienne, y compris dans les conservatoires supérieurs. Telle qu'elle se pratique aujourd'hui, la pédagogie baroque a tendance à négliger cette dimension, ou du moins à placer une confiance excessive dans la rigueur de l'élève, qui ne se responsabilise pas toujours. Or, sans replonger dans les excès du tout-technique qui caractérise certaines disciplines traditionnelles, et que le mouvement baroque a contribué à remettre en question, il est possible et même souhaitable d'injecter une dose raisonnable de technique dans les cursus, et pourquoi pas, de jouer plus d'« études » sur les instruments anciens : mouvements rapides des concertos et des sonates, traits d'orchestre tirés des oratorios et des opéras, études du XIX^e (certaines sont de véritables œuvres musicales) adaptées...

Enfin, un parcours d'études en musique ancienne contient toujours, et ce dès les premiers pas, une part importante de pratique d'ensemble, et les classes d'instruments baroques fonctionnent avant tout en tant que département. C'est à mon sens une grande force de cette spécialisation, et le défi technique évoqué auparavant se trouve contrebalancé par l'acquisition, à travers l'expérience fréquente du travail collectif, de compétences musicales, et donc techniques, de toute première importance, de ce que les anglo-saxons appellent le *musicianship* :

14 Gunn John, *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*, Londres, 1793.

rythmicité, capacité à garder un tempo, justesse d'ensemble, écoute et réactivité, compréhension des lignes musicales, de l'harmonie, capacité à assimiler les idées des collègues et à défendre les siennes, connaissance organologiques des autres instruments... la liste est longue de tout ce que l'on retire de ce travail.

La pratique d'ensemble pour les flûtistes, et par extension pour tous les instrumentistes de dessus, commence par des pièces à deux ou trois voix égales. Cela est vrai dans la quasi-totalité des départements de musique ancienne et même dans les classes de flûte Boehm moderne. Nous avons vu que c'est une constante depuis l'époque baroque, qui a doté les flûtistes de nombreuses pièces plaisantes à exécuter entre étudiants : par exemple, nous devons à Boismortier des sonates et des concertos à 3, 4 et 5 flûtes ; à l'époque classique, Reicha et Devienne ont écrit quantité de duos, de trios et de quatuors ; enfin, les chansons du XVI^e siècle permettent de jouer en consort à quatre voix, ce qui constituerait à mon sens une pratique des plus riches en enseignements, malgré l'obstacle que représente l'apprentissage d'un nouveau type de flûte (la flûte cylindrique de la Renaissance). Au-delà du répertoire existant, beaucoup de pédagogues du traverso effectuent des transcriptions pour ensemble de flûtes d'œuvres pour orchestre à cordes ou grand ensemble, un concerto Brandebourgeois par exemple.

Puis, assez rapidement, les étudiants flûtistes éprouvent des situations de pratique collective diversifiées, selon les besoins des ensembles. Souvent, il s'agit de ritournelles instrumentales dans les cantates, d'obligato dans les airs sacrés, de sonates en trio ou en quatuor avec les violons, les hautbois ou les flûtes à bec. Beaucoup de départements possèdent également un orchestre baroque, ou organisent des projets d'ensemble plus vastes ponctuellement. C'était le cas du conservatoire du IX^e arrondissement, qui rassemblait des instrumentistes élèves de l'école et des autres conservatoires, ainsi que des musiciens amateurs pour certains instruments plus rares tels que le luth ou le hautbois. Cela rendait possibles des projets passionnants de tragédies lyriques, de suites d'orchestre et de *concerti grossi*, passionnants pour tous les membres de l'orchestre, y compris les dessus, qui peuvent ainsi faire l'expérience du jeu en *ripieno*, c'est-à-dire le jeu des parties intermédiaires et des tutti. Sans ces situations, le flûtiste ne connaît que le mode concertant ou soliste, et ignore d'autres angles de vue sur la musique.

Pour finir ce retour sur mon parcours, je voudrais évoquer l'enseignement tel que je l'ai vécu aux Pays-Bas. C'est là-bas que débute le mouvement baroque vers 1960, et les acteurs de ce mouvement sont encore nombreux parmi les

professeurs des conservatoires d'Amsterdam, La Haye et Bruxelles. Ainsi, on parle quelque fois d'une école « belgo-hollandaise » de la musique ancienne, avec une esthétique particulière partagée par ses membres et leurs élèves. L'autre école, non moins sérieuse, rayonne autour de la *Schola Cantorum* de Bâle, en Suisse. Il est particulièrement stimulant, à mon sens, pour les étudiants musiciens de culture française de se plonger dans un environnement scolaire et culturel aussi différent. On découvre une manière tout à fait nouvelle d'envisager le rapport professeur-élève, plus fondée sur la simplicité et l'échange, la disponibilité et la confiance. Par ailleurs, le nombre et la diversité des collègues étudiants, provenant des quatre coins de la planète, oblige à s'extraire de nos représentations pré-établies et à s'adapter à une autre forme de communication. Ainsi, si la musique est au centre de notre étude, c'est aussi sur l'humain et sur un savoir-être que nous travaillons.

Le rythme des leçons individuelles est d'une à deux par semaine, de même que dans la plupart des établissements français et européens, et les étudiants sont libres, voire fortement encouragés, d'amener leurs groupes de musique de chambre ou de basse continue. Le reste de la classe est invité à écouter les cours, bien que ça ne se fasse pas systématiquement. Une fois par mois, la classe donne un concert de présentation de travaux pour s'entraîner à donner les pièces en public. Une complète liberté est laissée aux étudiants pour ce qui est de la pratique d'ensemble, qui n'est pas organisée en un cursus parallèle à l'instrument, mais forme bien un tout avec lui. Une à deux fois par an, selon l'année et le diplôme préparé, les étudiants donnent un récital où ils sont évalués par l'ensemble des professeurs de la même discipline. Il n'y a donc pas de jury extérieur venant distribuer des bonnes ou des mauvaises notes, dans la relative méconnaissance du parcours de chacun. Si l'on fait partie d'une classe en particulier, on progresse au sein d'un groupe de classes de la même spécialité et d'un département.

D'une manière générale, la formation telle que je l'ai vécue en Hollande prend beaucoup plus en compte les impératifs de la profession de musicien dans leur ensemble. C'est déjà présent dans les ateliers pratiques qu'il faut suivre pour valider son diplôme : présentation sur scène, aspects financiers et pratiques de la profession, philosophie, histoire de la musique, journées de conférences thématiques... Dans l'apprentissage instrumental et musical, ça l'est plus encore, et une bonne partie du travail sur ces quelques années est de développer une bonne communication entre soi et les auditeurs. Ainsi, il faut apprendre à maintenir son énergie intacte pour le jeu et la performance, tout en portant une attention

suffisante à ce que l'on transmet avant, pendant et après. En effet, il est malheureusement fréquent chez bien des musiciens pourtant de bon niveau de ne pas savoir arriver devant un public et en repartir d'une part, et d'autre part, ce qui est plus gênant, de ne pas savoir faire circuler son discours et son énergie dans l'ensemble de la salle, en d'autres termes de ne pas être en mesure de communiquer avec les auditeurs, simplement par manque d'une notion de la relation. Ce sont de nombreuses prises de conscience à provoquer, ce qui passe quelque fois par des moments de doute et de remise en question qu'il faut pouvoir surmonter. Comme me l'a expliqué un des professeurs après un examen, c'est l'élève qui accomplit la majeure partie de son apprentissage, qui par ailleurs continue bien après le diplôme final, et le rôle du ou des enseignants et de secouer l'édifice de temps en temps, quitte à le déstabiliser, afin de pointer les faiblesses et de lui permettre de les résoudre. Par conséquent, l'élève-musicien est obligé pour arriver à maturité de travailler autant sur ses capacités techniques et stylistiques que sur soi-même et sur son aptitude à interagir avec les autres, ce qui apporte beaucoup à sa prestation musicale mais aussi à sa personne tout court.

APPRENDRE LA MUSIQUE « À L'ANCIENNE »?

Nous avons tenté en première partie de ce texte de brosser un tableau de l'apprentissage de la musique à l'époque baroque, afin d'en retirer ce qui pouvait nourrir notre pratique d'enseignant. Ce tableau fait apparaître de nombreuses aberrations et injustices, du moins à nos yeux de républicains! Grosso modo, nous avions à faire à l'époque à un système très sélectif, largement favorable aux descendants de musiciens et aux riches. Pour le reste, il fallait faire preuve de grandes facilités pour intégrer une institution religieuse, seul cursus de formation à peu près complet et professionnalisant. Les amateurs ne disposaient pas de dispositif particulier, et devaient se payer un maître, dont les tarifs étaient directement liés à la renommée. Ils pouvaient se produire entre eux dans le cercle de la famille ou des amis, mais il n'existait pas de *collegium musicum* comme en Allemagne, soit des associations de musiciens étudiants et amateurs, manifestation

d'une pratique privée répandue de la musique. Quelques musiciens prestigieux intégraient la musique du Roi et exécutaient les créations officielles, à Versailles et à l'Académie royale, tout en donnant des cours privés et en formant quelques apprentis. Le reste de la profession vivait entre petits engagements et leçons... bref, peu de choses ont changé depuis l'ancien régime!

L'une des choses qui a le plus changé reste tout de même l'enseignement de la musique, grâce aux innovations pédagogiques, très nombreuses à partir de 1750, et le développement des écoles de musique tout au long du XIX^e et du XX^e siècle. Globalement, l'apprentissage s'est allongé dans la durée, et s'est centré sur la technique instrumentale, au fur et à mesure que les instruments se sont transformés et adaptés à l'orchestre romantique. On est donc passés d'un apprentissage sur 4 ou 6 ans, avec leçons et répétitions quotidiennes, à 10 voire 15 ans, à raison d'une leçon hebdomadaire. Certes, les enfants et les adolescents sont désormais tenus d'aller à l'école publique, du moins jusqu'à 16 ans et bien souvent jusqu'au baccalauréat, ce qui est une bonne chose. En revanche, il n'est pas certain que la pratique d'un instrument dans les meilleures conditions se satisfasse d'un rendez-vous par semaine, *a fortiori* lorsque le répertoire abordé n'est plus celui du quotidien et de la rue. Cela équivaut à apprendre une langue étrangère en ne la pratiquant réellement qu'une heure par semaine, ce qui est tout bonnement inutile. Je suis convaincu de la nécessité d'organiser l'enseignement musical différemment, en augmentant la fréquence des leçons, non pas quotidiennement comme au XVIII^e siècle, mais 2 à 3 fois par semaine. C'est la seule manière, en particulier pour les publics les plus jeunes, d'assimiler correctement toutes les informations données, qui sans cela sombrent dans l'oubli au bout de quelques jours, nous en avons tous fait l'expérience. Pour ce qui est des jeunes adultes plus avancés, qui constituent le gros des étudiants actuels en musique ancienne, cela permet d'aménager du temps : d'une part pour les cours individuels, qui ont un sens à ce niveau de pratique musicale, où les étudiants ont des besoins parfois très différents selon la personnalité et le parcours, et d'autre part pour le jeu en ensemble ou en consort, qui est l'espace où se règlent et se stabilisent bon nombre de problèmes techniques et musicaux.

Un autre point qui devrait à mon sens faire débat, et qui découle de cette observation de l'époque baroque, est la spécialisation à un âge encore tendre des instrumentistes, et la difficulté dans le système d'enseignement actuel à effectuer plusieurs apprentissages instrumentaux en parallèle. Bien que les musiciens du

passé ne soient plus là pour nous en faire la remarque, la lecture des récits de l'époque est édifiante : pas un de ces musiciens n'a eu une seule et unique pratique instrumentale. Les flûtistes étaient pour la plupart également hautboïstes ou bassonistes ; les organistes savaient jouer du clavecin et de l'épinette ; les violonistes étaient également maîtres à danser (et instructeurs des bonnes manières!) ; la majorité des musiciens ayant suivi leurs premières études dans les maîtrises, ils savaient tous à peu près quelque chose du chant et de l'harmonie... La polyinstrumentalité était bel et bien une réalité qui s'est estompée au cours des siècles. En tant que spécialistes en musique ancienne, nous devons, outre pratiquer un peu plus cette polyinstrumentalité, la faciliter dans les départements que nous animons, et pourquoi pas inciter nos collègues des autres départements à en faire de même. Je ne suis pas personnellement convaincu par la combinaison flûte traversière-hautbois, pour des raisons d'embouchure principalement, mais je crois qu'il est important pour un instrumentiste de dessus de pratiquer un peu de clavier et de basse chiffrée, voire un instrument à cordes d'un registre plus grave (basse ou ténor de viole, alto ou violoncelle). De la même façon, beaucoup d'amis instrumentistes à cordes expriment leur envie de pratiquer le chant ou la flûte, et d'utiliser ainsi leur souffle. On peut tout à fait s'en tenir à l'écoute des autres familles d'instruments en situation de musique d'ensemble ou en concert, et s'en inspirer pour dépasser son propre instrument, mais la pratique effective me paraît apporter quelque chose de supplémentaire.

Tout cela s'aditionne, sans éliminer pour autant l'étude raisonnée et méthodique de la technique! Si les élèves arrivant au cours de musique ancienne possèdent globalement un bon niveau technique sur l'instrument moderne, il convient de ne pas laisser cette compétence et cette méthodologie se détériorer, mieux, d'en faire bon usage et de garder une exigence technique élevée. D'autant qu'il est quelque fois nécessaire de reprendre des choses très simples quand on débute un instrument ancien, ce que certains ont du mal à supporter. Combien de flûtistes évoquent non sans amertume leur première année de traverso, passée quasiment à jouer des sons filés! Il nous faut garder, je crois, du système traditionnel (donc du XIX^e siècle) un minimum de rigueur technique, tout en promouvant la philosophie propre à notre pratique.

CONCLUSION

Un bref retour sur les pratiques de l'enseignement musical sous l'Ancien régime permet de saisir à quel point le contexte contemporain plonge ses racines dans le passé. En effet, plus de deux siècles après la Révolution française, malgré de nombreuses réformes institutionnelles et les progrès de la pédagogie musicale, les voies qui mènent à la pratique musicale, que ce soit en amateur ou pour se professionnaliser, présentent d'étonnantes similitudes.

Seul un point nous différencie complètement de nos prédécesseurs de la période baroque : alors qu'eux pratiquaient quasi-exclusivement la musique de leur temps, nous sommes, dans les établissements d'enseignement artistique actuels, dans une démarche de conservation d'un patrimoine, à plus forte raison dans le cas de figure des instruments anciens. Cette distinction a pour conséquence de nous obliger à un apprentissage plus long, forcément plus structuré et érudit que les jeunes apprentis d'autrefois. Notre curiosité doit toujours être à l'affût de la moindre information qui puisse enrichir notre perspective sur ce monde disparu.

Parmi ces informations, les principaux traits caractéristiques des études musicales de l'époque nous donnent matière à réflexion sur les questions de pédagogie concernant la musique ancienne, paradoxalement une discipline relativement jeune dans les conservatoires. En effet, ce répertoire, de par ce que nous savons de son histoire, véhicule des pratiques musicales dont la pertinence reste d'actualité : pratique d'ensemble généralisée, polyinstrumentalité, polyvalence du musicien, rapport maître-élève quotidien et désacralisé.

Cet héritage riche vient seconder nos usages, établis vers 1800, quand les professeurs ont gravé les premières méthodes, et innové dans le sens d'une amélioration globale de la technique. Ainsi, le temps est-il peut-être venu de réconcilier ces deux approches, plus complémentaires qu'en opposition, dans le domaine de la musique ancienne comme dans toute autre discipline musicale, et d'imaginer de nouvelles voies qui feraient la synthèse de ces deux schémas anciens. Il n'est pas envisageable de renoncer à la grande exigence technique, qui a pour avantage de fournir un paramètre relativement objectif d'évaluation. Par

ailleurs, tout le monde s'accorde pour constater que le niveau technique ne cesse de progresser, dans toutes les disciplines. En revanche, il me semble dépassé et inepte de tout sacrifier sur l'autel de cette compétence, au détriment des autres. La musique, faut-il le rappeler, ne se limite pas à cela et constitue avant tout une forme d'expression et un espace d'échanges avec les autres. Je suis convaincu que l'engouement pour les instruments baroques et pour la musique ancienne est lié en grande partie à une nouvelle attente chez les élèves-musicien et le plus large public, outre l'intérêt pour le répertoire. Il s'agit à mon sens d'une recherche d'équilibre dans sa vie de musicien, par une pratique où l'interaction avec les autres est plus présente, où l'inventivité et l'initiative individuelle sont plus souvent convoquées, où des choses très simples peuvent néanmoins être très belles. Derrière tout cela, on peut lire une envie de remettre un peu d'humain, voire d'humanisme, dans la pratique de la musique, et c'est là que nos prédécesseurs des siècles passés nous servent de guides. Nous serions dans l'erreur, je pense, de ne pas entendre ce qu'ont à nous dire ces voix du passé, qui parlent aussi d'où nous venons et de ce que nous sommes.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 1
I La Pédagogie musicale aux XVII et XVIII siècles	p. 3
L'Apprentissage	p. 4
La Maîtrise d'enfants de chœur	p. 9
II L'Etude de la « musique ancienne » de nos jours	p. 12
Itinéraire d'un apprenti-traversiste	p. 13
Apprendre la musique « à l'ancienne »?	p. 19
Conclusion	p. 22

BIBLIOGRAPHIE

ANTHONY James R., *La musique en France à l'époque baroque*, BT Batsford, Londres, 1974, traduction française, Flammarion, Paris, 1981.

BENOIT Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Fayard, Paris, 1992.

BONNET Jean-Louis, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en pays d'Aude*, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, 1988.

CELLINI Benvenuto, *The Life of Benvenuto Cellini, Written by Himself*, Phaidon, Londres, 1951, 1995.

CANTAGREL Gilles, *Bach en son temps*, Fayard, Paris, 1982.

DE LA LAURENCIE Lionel, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes (1727-1767)*, Minkoff, Genève, 1972.

LESCAT Philippe, *La création pédagogique en France de 1660 à 1800 : vers la rationalisation des études*, Marsyas, N°15, septembre 1990.

MASSIP Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, Picard, Paris, 1976.

QUANTZ Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, fac-similé Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2000.