

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

Formation musicale et improvisation

Nom : GAUDRON
Prénom : Claire
Diplôme d'État Professeur de Musique
Spécialité : Formation musicale

Formation Initiale
Promotion 2008-2010
Session Juin 2010
Référent : Henri-Franck BEAUPERIN

Introduction.....	3
Définitions.....	4
I Historique	5
I.1 Les origines.....	5
I.2 Émergence de la musique savante	5
I.3 Rencontres et divergences entre composition et improvisation.....	6
I.4 Influences extra-européennes	7
II Constantes et spécificités des pratiques improvisées	8
II.1 Constantes	8
II.2 Spécificités	9
II.2.1 Les claviéristes classiques.....	9
II.2.2 L'époque romantique	10
II.2.3 Le renouveau issu du jazz	11
II.2.4 Problématique contemporaine de l'improvisation	12
III Application à la formation musicale.....	14
III.1 Le contexte actuel	14
III.1.1 État des lieux.....	14
III.1.2 Propositions.....	14
III.2 Mise en situation pratique	16
III.2.1 Généralités	16
III.2.2 Initiation.....	16
III.2.3 Improvisation mélodique et rythmique.....	17
III.2.4 Improvisation harmonique	19
III.2.5 Notions de forme.....	21
Conclusion	23
Bibliographie.....	24
Annexes	25

Introduction

Un des objectifs principaux de la formation musicale est l'appropriation par l'élève des différents paramètres relatifs au phénomène sonore (fréquences, durées, intensités, timbres...)

Si l'enseignement généralement pratiqué dans les conservatoires postule que cette découverte passe par l'exploration de textes écrits (lecture de notes et/ou de rythmes, chant...), on peut imaginer d'utiliser à la même fin l'improvisation ou la composition, tout en stimulant par là même les facultés imaginatives de l'élève.

En effet, si l'on considère des domaines artistiques tels que le cinéma, les arts plastiques ou la photographie, l'apprentissage technique est tourné dès l'abord vers la créativité et l'expression de soi, pourquoi ne pas développer une technique pédagogique similaire dans le domaine musical ?

L'écriture musicale, dans les conservatoires, fait l'objet d'une classe spécifique, réservée aux grands élèves, toutes disciplines confondues ; quant à l'improvisation, elle n'est l'apanage que des organistes, qui s'appliquent à recréer en temps réel des formes d'école, ou des jazzmen, qui improvisent collectivement sur une grille harmonique contrainte.

Appliquées à la formation musicale, elles permettraient à l'élève de percevoir le rapport entre la musique telle qu'écrite par le compositeur et telle que perçue par l'auditeur ou l'instrumentiste, l'élève s'identifiant tour à tour à l'un ou à l'autre.

Ainsi, à l'instar du compositeur lui-même, l'improvisation pourrait devenir pour l'élève un véritable outil d'appropriation des éléments du langage musical, qui deviendraient pour lui autant de paramètres concrets (pôles mélodiques ou harmoniques, périodicité rythmique...)

À cette fin, il serait nécessaire, pour chaque notion à aborder, de réfléchir aux formes sous lesquelles l'improvisation peut aider à l'acquisition des connaissances, et atteindre son objectif ultime : le développement des facultés créatrices de l'élève.

Définitions

Création

Petit Robert : *Action de faire, d'organiser une chose qui n'existait pas encore*

Petit Larousse : *Action de créer, de tirer du néant*

Créativité

Petit Robert : *Pouvoir de création, d'invention*

Petit Larousse : *Capacité d'imaginer des solutions originales et meilleures dans n'importe quel domaine*

Invention

Petit Robert : *Arts, Faculté de construire dans l'imaginaire*

Petit Larousse : *Action d'inventer, de créer quelque chose de nouveau*

Improviser

Petit Robert : *Composer sur le champ et sans préparation*

Petit Larousse : *Composer sur le champ, organiser rapidement et sans préparation quelque chose*

Il faut observer que ces deux dernières définitions peuvent être sujettes à caution : improvisation suppose non seulement composition mais exécution immédiate. La préparation ; loin d'être inexistante, se confond largement avec le temps d'exécution, précédée d'un laps de temps plus ou moins bref au cours duquel l'interprète élabore les choix qui vont le guider dans sa création.

La définition du mot "création" recouvre, appliquée au domaine musical, trois notions distinctes que nous pourrions appeler respectivement : Composition, Interprétation, Improvisation.

Ajoutons que, dans le langage des musiciens, une "création" est en particulier la première interprétation publique d'une œuvre.

La définition que donne le Larousse de la "créativité" nous intéressera particulièrement sur un plan pédagogique puisque le mot "meilleures" suppose l'idée de perfectibilité et de progrès.

I Historique

I.1 Les origines

Le fait musical étant attesté dans l'histoire bien avant l'invention de l'écriture, il faut en déduire que la musique s'est initialement pratiquée par tradition orale, et que la première manifestation de création musicale a été improvisée : l'homme primitif choquant deux pierres, puis recherchant des matériaux présentant un timbre plus caractérisé (bois, os...).

On peut supposer que cette improvisation est ensuite devenue collective, puis s'est imposée comme rite social et/ou religieux, ce qu'elle est d'ailleurs toujours dans des sociétés de structure traditionnelle (Inde, Tziganes...)

La Grèce antique découvre la notation musicale, conçue comme support de base à l'improvisation de l'interprète.¹

I.2 Émergence de la musique savante

En Occident, dès le II^{ème} siècle, Tertullien décrit des improvisations liturgiques spontanées qui, retranscrites, sont les premières manifestations musicales écrites en Europe.

Cette improvisation monophonique sera perpétuée jusqu'à la fin du Moyen-Âge par les ménestrels au sein de prestations mi-musicales mi-théâtrales, avant de disparaître à la Renaissance avec la consécration de la musique "savante".

Parallèlement, à partir du IX^{ème} siècle, se développe une pratique musicale polyphonique, dont les différentes voix se déduisent d'un *cantus firmus*, donnant naissance à l'organum et au déchant. Au XIV^{ème} siècle, devenue organum fleuri, il admet l'hétérorhythmie.

¹ SCHEYDER Patrick, *Dialogues sur l'improvisation musicale*, L'Harmattan (2006), p. 63

Ce n'est qu'au XV^{ème} siècle que, la musique écrite prend son indépendance : le *Tractatus Contrapunctus* de Prosdocimo de Beldemandis (1412) distingue nettement *contrapunctus scriptus* (écrit) et *contrapunctus vocalis* (oral). À partir de ce moment, l'improvisation va être reconnue en tant que manifestation musicale autonome.

I.3 Rencontres et divergences entre composition et improvisation

Désormais, parallèlement à l'évolution de l'écriture musicale, celle-ci va s'approprier les formes usuelles de la composition (écriture en imitations, multithématisme...) :

La fonction d'organiste à Saint-Marc [de Venise au début du XVI^{ème} siècle], une fonction très recherchée, faisait l'objet d'un concours, quelle que fut la réputation du postulant. L'épreuve, qui avait lieu sur l'instrument même dont le musicien voulait être titulaire, comprenait trois phases où l'improvisation tenait une place prépondérante : tout d'abord, improvisation d'une fantaisie sur un motet imposé et dont le musicien devait faire entendre clairement les différentes voix ; ensuite, improvisation sur un cantus firmus imposé que l'on exigeait construit en trois parties de style fugué ; enfin, le candidat devait répondre à l'improviste aux interventions du chœur. C'est ainsi que les plus grands organistes italiens du moment se succédèrent aux consoles des deux orgues de la basilique dorée : Claudio Merulo, Giovanni Gabrielli...²

À cette époque, les fonctions respectives de compositeur et d'interprète s'interpénètrent largement et l'improvisation se conçoit également comme enrichissement par l'instrumentiste d'une œuvre écrite : ornementation, cadence soliste...

En parallèle, les compositeurs claviéristes improvisent naturellement (Couperin, Mozart, Beethoven, Liszt, Franck...) et se servent volontiers de cette pratique comme d'un laboratoire stimulant leurs facultés créatrices : Bach improvisant l'Offrande musicale, Stravinsky trouvant "l'accord de Pétrouchka" au piano, Debussy, mais aussi Fauré ou Bruckner, voire, plus près de nous, Florentz. Les organistes vont perpétuer jusqu'à nos jours cette tradition savante, jusqu'à un

² SONNAILLON Bernard, *L'orgue instrument et musiciens*, Vilo (1984), p. 68

degré de complexité qu'illustre par exemple le traité d'improvisation de Marcel Dupré³ : improvisation de symphonies, de fugues doubles ou triples...

À partir de la fin du XIX^{ème} siècle, les fonctions de compositeur, d'interprète et d'improvisateur tendent progressivement à se distinguer, suscitant une attitude compositrice de plus en plus spéculative – dont le sérialisme généralisé (Stockhausen, Barraqué, Boulez, Nono...) est l'aboutissement emblématique – qui exclut toute immixtion improvisée.

I.4 Influences extra-européennes

En Amérique, à partir du XVIII^{ème}, les populations d'origine africaine vont développer sur leur territoire d'adoption un style musical qui opérera la synthèse entre leurs traditions improvisatoires ancestrales et la musique savante occidentale : ce seront toutes les variétés de jazz, qui ont ouvert la voie à une nouvelle conception de la création musicale.

L'arrivée en Europe aux premières années du XX^{ème} siècle de cette musique "inouïe" au sens étymologique le plus strict va susciter chez les compositeurs une réflexion qui aboutira à la renaissance de l'improvisation comme attitude musicale créatrice : free jazz, musique aléatoire... aboutissant à l'œuvre ouverte et à l'improvisation dite libre.

³ DUPRE Marcel, *Cours complet d'improvisation à l'orgue*, Alphonse Leduc (1925)

II Constantes et spécificités des pratiques improvisées

II.1 Constantes

Si le phénomène de l'improvisation dans son sens le plus global est très simple à définir : expression humaine spontanée (discours oral, comportement social, improvisation théâtrale ou picturale...), son application au domaine musical en est une déclinaison spécifique, qui présente de très larges analogies avec l'expression verbale :

Tout homme [est] fatalement – sans le savoir – un improvisateur... Le dialogue de deux interlocuteurs qui échangent leurs propos n'est autre qu'une suite de phrases [...] les quelles, ni récités par cœur, ni préparées à l'avance, ne sont qu'un agencement de mots alignés les uns après les autres au fur et à mesure de la conversation [...] un musicien fait de même avec des notes.⁴

Si l'on considère donc que l'improvisation est à la composition ce que la déclamation est à la littérature, toute interprétation musicale est improvisation : la gradation d'une nuance, la gestion d'une respiration, le choix d'un phrasé, d'un tempo... et voici déjà notre interprète devenu improvisateur sans s'en douter.

S'il joue des répertoires anciens, nécessitant une ornementation sous-entendue, l'improvisation franchit un nouveau cap, par l'ajout de notes nouvelles par le fait propre de l'instrumentiste.

La cadence de concerto suppose un palier supérieur, où l'interprète établit lui-même son propre parcours harmonique, qui peut ou non adhérer au style de l'œuvre dans laquelle elle s'insère.

Si le musicien recrée une œuvre entière à partir d'un modèle préexistant, ou selon une forme académique répertoriée, mais avec un matériel thématique original, nous arrivons cette fois dans une improvisation au sens généralement accepté du terme.

⁴ PINCEMAILLE Pierre, Interview in CD *Improvisation aux grandes orgues Cavallé-Coll de la cathédrale de saint Denis*, Edition Lade (1995), p.16

Mais l'improvisation sera totale si, étape ultime, l'artiste invente la forme en même temps que l'œuvre, ce qui constitue une double création, jouant à la fois sur le fond et sur la forme de l'œuvre naissante.⁵

II.2 Spécificités

Ces données d'ordre structuraliste étant posées, d'innombrables variétés de pratiques ont pu voir le jour, principalement en fonction du style musical en vigueur dans la société d'une époque et d'un lieu donné.

II.2.1 Les claviéristes classiques

Nous avons déjà parlé des pratiques improvisées assimilables à l'interprétation ; principalement dans la musique ancienne (ornementation, cadences).

Mais à la même époque, l'improvisation est considérée comme l'expression musicale normale de tout musicien claviériste, c'est-à-dire soliste : il eut été considéré comme amateuriste de jouer publiquement l'œuvre d'un autre :

Le grand art de l'époque baroque était l'improvisation. C'est à cela que visait l'enseignement, c'est à cela qu'on jugeait un artiste, et c'est cela qui était joué. [...] Un certain nombre d'œuvres furent explicitement écrites en tant qu'exercices, comme par exemple les sonates de Scarlatti [...]. Mais la plupart des œuvres est demeurée à l'état de manuscrits, et non de la main du compositeur lui-même [...]. Étaient-ce des études ? Furent-elles données en public, et si oui par des artistes de second ordre (les musiciens qui jouaient des œuvres pré-écrites étaient décriés comme "organistes de papier") ?⁶

Ce qu'il faut sans doute retenir de cette analyse est l'omniprésence de la pratique improvisée dans le monde musical de l'âge Renaissance et classique. Du fait sans doute avec la faible diffusion imprimée des œuvres musicales, les rares copies existantes étaient le fait d'étudiants à titre pédagogique : on connaît

⁵ DUPRE Marcel, Interview in DVD *Émissions télévisées : Marcel Dupré à Saint-Sulpice et à Meudon* (émission du 2 janvier 1969), AAAMD (2008)

⁶ FRANKEL Stuart, site Internet : *A few notes about historical registration on the Santanyi organ*

l'exemple fameux de Bach recopiant Grigny ou Frescobaldi... ou transmettant des années plus tard ses propres œuvres à ses élèves et à ses propres fils.

L'étude attentive des œuvres était le meilleur moyen d'apprendre à en écrire de nouvelles, ainsi qu'en atteste la dédicace de l'*Orgelbüchlein* de Jean-Sébastien Bach :

Petit Livre d'Orgue dans lequel il est donné à un organiste débutant un exemple pour exécuter toutes sortes de chorals, et pour se perfectionner dans l'étude de la pédale, celle-ci étant obligatoire dans les chorals qui s'y trouvent. « En l'honneur du Dieu suprême et pour l'instruction du Prochain. » *Autore Joanne Sebast. Bach, pro titulo Capellae Magistro S.P.R. Anhlitini Cotheniensis*

C'est encore Bach qui le premier, composera des œuvres pour clavier spécifiquement dédiées à une circonstance précise et donc appelées à être jouées publiquement (prélude & fugue en Si mineur pour l'office funèbre de la reine de Pologne⁷, toccata en Fa majeur pour l'inauguration de l'orgue de St-Agnès de Cöthen⁸...).

C'est ainsi qu'il donne naissance à la formule actuelle du "récital" (le plus souvent à l'occasion de l'inauguration d'un orgue dont il a également été l'expert), qui se généralisera avec la génération suivante (Mozart, Beethoven etc.) et va ainsi peu à peu sonner le déclin de l'improvisation généralisée.

II.2.2 L'époque romantique

À partir de l'époque romantique, les compositeurs vont rédiger entièrement leurs œuvres (réalisation des parties d'orchestre, cadences écrites). L'improvisation devient une exception, considérée comme un caprice d'artiste, témoignage d'une virtuosité invincible comme celle de Nicolo Paganini⁹, quitte à susciter l'ire des compositeurs, qui exigent de leurs interprètes une attitude scrupuleusement respectueuse. C'est la disparition de l'improvisation collective.

⁷ CANTAGREL Gilles, *Le Moulin et la rivière*, Fayard (1998), p. 599

⁸ GUILLARD Georges, *J.-S. Bach et l'orgue*, PUF (1987), p. 18

⁹ IMBERT DE LAPHALEQUE Georges, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, Guyot (1830), p. 59

Les compositeurs-pianistes, jouant en récital leurs propres œuvres, échappent à de telles inhibitions : Liszt ou Chopin intercaleront ainsi librement au cours de leurs récitals des improvisations spontanées.

Quant aux autres pianistes, ne recevant pas de formation à l'improvisation (aucune classe de cette discipline n'existe au Conservatoire Royal – puis Impérial – de Musique et de Déclamation de Paris), ils cessent à leur tour, sauf exception, d'improviser.

Il n'en va pas de même pour les organistes, puisque dans ce même Conservatoire, la classe d'orgue est rattachée aux disciplines théoriques (avec l'harmonie, le contrepoint et la fugue), et que l'improvisation y occupe une place très prépondérante : à côté de la seule exécution d'une œuvre du répertoire, l'examen final prévoit l'harmonisation à vue d'une pièce de plain-chant, l'improvisation d'une fugue et celle d'une forme de type sonate.

Ce sont ces formes qui, déclinées à l'envi, vont donner naissance à l'improvisation à l'orgue telle qu'elle existe toujours à notre époque (Guillou, Escaich...)

II.2.3 Le renouveau issu du jazz

Comme nous l'avons vu plus haut, le jazz va apporter un renouveau salutaire alors que l'improvisation est devenue un phénomène très marginal dans le monde musical européen. Dans la mesure où il s'agit la plupart du temps d'improvisation collective, elle est balisée thématiquement par un "standard" et harmoniquement par une "grille" harmonique qui s'y superpose, notée selon l'antique procédé de la basse continue et bouclant sur elle-même. Le parcours formel de l'improvisation alterne divers "chorus" ou soli fondés sur ce standard et cette grille. Il s'agit de la forme traditionnelle de la chaconne, improvisée collectivement.

Mais dans la mesure où cette pratique inclut également un certain nombre de lieux communs stylistiques (accentuation des temps faibles, syncopes, notes inégales ("swing") etc.) le terme de jazz, conçu comme genre et non plus comme

technique, va inclure progressivement d'autres types de formes d'improvisation : le free-jazz abolit grille harmonique et standard communs : seule subsiste une ambiance évocatrice du jazz.

Enfin, le soundpainting laisse au chef l'initiative de la structure et de la forme de l'œuvre qu'il improvise et dont il communique dans l'instant ses intentions aux musiciens par le biais d'un langage gestuel préétabli. Étendue aux autres arts, cette gestique permet d'envisager des créations polyartistiques incluant peinture, littérature, théâtre, chorégraphie...

L'arrivée en Europe de cette musique et surtout de cette façon de pratiquer la musique, qui fait de l'improvisation le fondement de ses structures, a progressivement influencé les compositeurs de "l'ancien monde", jusqu'à les inciter à réintégrer l'improvisation au sein de l'œuvre écrite : musique aléatoire de Stockhausen (*Klavierstück XI*) ou Boucourechliev (*Archipels*) dans laquelle le compositeur se borne à élaborer le matériau structurel à partir duquel l'interprète, naviguant de cellule en cellule, donnera à l'œuvre sa physionomie chaque fois inédite.

Ce procédé atteint son point limite lorsque le choix des cellules et de leur succession n'incombe plus à l'interprète mais à une machine informatique, introduisant le hasard comme paramètre de composition (musique électronique, aléatoire...) : l'œuvre ne naît plus par volonté artistique mais à la suite d'un processus de programmation d'ordre scientifique. Il ne s'agit plus d'improvisation au sens où nous pouvons l'admettre dans une optique pédagogique.

II.2.4 Problématique contemporaine de l'improvisation

Demeure une dialectique fondamentale entre deux conceptions de l'improvisation : s'agit-il d'une discipline visant à composer en temps réel, ou d'un exercice cathartique ?

Autrement dit, la valeur artistique et formelle d'une improvisation se juge-t-elle selon des paramètres internes, ou par référence à des critères extrinsèques ?

Le problème est devenu d'autant plus complexe que, depuis un siècle, il est devenu possible d'enregistrer, puis de réécouter des improvisations, qui s'inscriront donc désormais dans la durée, et prendront valeur patrimoniale au même titre que de véritables compositions.

De nombreuses improvisations ont dans cet ordre d'idées fait l'objet d'une rédaction qui permet de les rejouer, et leur donne rang d'œuvre pérenne : Tournemire retranscrit par Duruflé (1933), ou Parker adapté par Clark (1972). N'était-ce pas déjà l'usage lors des premières notations neumatiques qui ont été au haut Moyen-Âge à l'origine de toute notre culture musicale ?

III Application à la formation musicale

III.1 Le contexte actuel

III.1.1 État des lieux

L'improvisation dans nos conservatoires a de tous temps occupé une part très limitée dans le cadre d'un enseignement fondamentalement élaboré sur une culture de l'écrit. Hormis l'improvisation à l'orgue, institutionnalisée depuis 1819 sous François Benoist (1794-1878) – qui du reste, nantais d'origine, avait été dès l'âge de 19 ans organiste titulaire de la cathédrale –, elle n'a acquis droit de cité dans un cadre plus large que tout récemment, avec l'ouverture vers des pratiques musicales extra-classiques : jazz depuis quelques décennies ou musiques actuelles amplifiées depuis quelques années.

En ce qui concerne les classes de formation musicale, force est de constater que la part faite à l'improvisation, notamment dans divers manuels récents, est des plus congrues, presque toujours limitée aux plus petits (4 à 7 ans), comme si avec l'apprentissage de la lecture devait cesser toute velléité d'imagination.

Ces exercices se résument à quelques brèves inventions rythmiques ou mélodiques : l'élève est invité par exemple à créer le conséquent d'une phrase musicale dont seul l'antécédent serait proposé.

III.1.2 Propositions

Pourtant, à la relecture de tous les processus improvisatoires qui se sont succédés au cours de l'Histoire, comment ne pas être incité à les décliner dès les débuts de la formation musicale des enfants, afin d'éveiller chez eux la conscience et l'expérience du fait que la musique est un langage qu'il leur appartient de s'approprier ?

Nous avons vu que les paramètres de rythme et de notes sont sporadiquement exploités. Mais pourquoi laisser pour compte l'harmonie, le contrepoint, la dynamique, le tempo, le timbre, la forme... ?

L'élève est invité à prolonger un motif mélodique. Mais comment est suscitée son inventivité ? Dans l'état actuel des choses, seule l'intuition est sollicitée, aux dépens de toutes les facultés raisonnantes qui se développent pourtant formidablement à cet âge : recherche de symétries, d'extrapolations logiques...

Puisque les interprètes seront invités, dans leur pratique ordinaire, à orner les œuvres qu'ils joueront (musique ancienne, jazz...), pourquoi ne pas intégrer dès l'origine cet usage et susciter dès les premières années l'inventivité des élèves, qui auront ainsi par la suite une sorte d'instinct naturel de l'ornementation judicieuse ?

Si les exercices que nous avons cités s'apparentent, toutes proportions gardées, à ceux que pratique tout interprète improvisant une cadence de concerto, comment se fait-il que ce processus créatif ne soit pas prolongé les années suivantes, jusqu'à ce que tout instrumentiste sache effectivement et spontanément réaliser de telles cadences ?

Et quelle fécondité n'offre pas à l'étudiant l'improvisation d'œuvres, ou de fragments d'œuvres, sur un modèle donné ? Ce sera pour lui un moyen incomparable d'avoir un regard critique sur son propre jeu, sur les moindres détails structurels ou ornementaux de l'œuvre qu'il joue, et au-delà sur les choix opérés par le compositeur lui-même, afin de cerner au mieux sa personnalité musicale, son style, son expression et la signification expressive particulière de l'œuvre.

Enfin, l'improvisation d'œuvres entières n'est-elle pas l'aboutissement normal qui constituerait une passerelle naturelle entre les classes de formation musicale et les filières théoriques : écriture, analyse ?

III.2 Mise en situation pratique

III.2.1 Généralités

Si nous reprenons l'analogie établie *infra* entre expression orale et expression musicale, nous constatons que l'objectif pédagogique, par exemple d'un professeur de Français, est bien d'éveiller la sensibilité de l'élève à la richesse de la langue, afin que celle-ci soit pour lui le véhicule le plus fidèle et le plus raffiné de sa pensée.

Dès lors, pourquoi le professeur de Musique n'envisagerait-il pas sa mission sous le même angle, en visant à faire du langage musical une véritable langue vivante au service de l'expression de l'élève ?

Et de même que l'expression littéraire n'est pas, tant s'en faut exclusivement écrite, il semble légitime qu'il en aille de même pour la musique, quitte donc à réhabiliter l'improvisation comme expression normale du musicien.

III.2.2 Initiation

Ainsi, dans les premières années de formation musicale (6-7 ans), correspondant à une classe de Cours Préparatoire en école primaire, les jeunes ne maîtrisent pas davantage l'écriture solfégique que l'écriture alphabétique. L'enseignement, tout en abordant parallèlement les rudiments de la graphie, passe donc de toute nécessité par l'oral, la répétition, la reproduction...

C'est pourquoi il n'est pas possible dans un premier temps d'envisager une "dictée" à la table avec papier et crayon : c'est à l'instrument que l'élève va reproduire le motif proposé par le professeur. Cette pratique est de nature à favoriser l'éclosion du tempérament improvisateur du musicien. En effet, celui-ci implique l'audition intérieure préalable de ce qui sera joué. Or, avec une partition, cette audition anticipée ne naîtra que par des années d'habitude de reproduction instrumentale de l'écrit – procédé mécanique. En revanche, avec une pratique directement liée à l'instrument, l'écoute personnelle devient prioritaire, fruit de la

confrontation directe à la perception sonore et au geste instrumental. L'enfant procède par recherches et tâtonnements, et s'approprie son instrument comme son propre "organe" musical.

Dans la pratique, cet exercice réalisé par une classe entière risque de dégénérer en cacophonie. Il sera nécessaire de procéder par petits groupes. Et l'attitude active et réactive attendue des autres élèves n'est-elle pas de nature à développer également leur sens de l'écoute ?

À tous les niveaux de la pratique de l'improvisation en formation musicale se retrouvera cette dualité entre audition intérieure individuelle de l'élève pour garantir la maîtrise intellectuelle et technique de l'instrument, et écoute extérieure de l'ensemble du groupe qui suppose ajustement et interaction au sein de celui-ci. Ces deux attitudes conjointes concourent parallèlement, par spéculation ou par réaction (imitation, opposition), à forger l'imagination de l'élève et à l'encourager à s'exprimer davantage par extériorisation spontanée que par répétition ou mimétisme.

Nous sommes ici au niveau de l'exercice préparatoire à l'improvisation : la stimulation du geste instrumental par l'audition intérieure.

III.2.3 Improvisation mélodique et rythmique

Lorsque l'écriture commence à être maîtrisée, l'exercice "à trous" va prendre le relais, en incitant à faire passer cette écoute préalable par l'écrit : l'invention du conséquent d'une phrase musicale suppose une réflexion organisatrice qui sollicite une anticipation à plus long terme que la stricte répétition d'un motif pré-entendu. Cette écriture inventive, qui tendrait également à intégrer dans la formation musicale un mécanisme qui relève actuellement des classes de composition, va inciter l'élève à canaliser sa pensée pour lui donner une forme, une carrure rythmique :



Ici, le souci est principalement d'ordre rythmique, obligeant l'élève à compter intérieurement tout comme il a déjà appris à entendre les notes qu'il va jouer.

L'étape suivante consistera à organiser le parcours mélodique pour aboutir à un conséquent véritablement conclusif : retour à la note de départ, qui peut se compléter par une recherche de symétrie mélodique et/ou rythmique.

Plus tard, l'enseignement peut être dirigé par l'exemple, en regardant et en écoutant une œuvre-modèle pour y repérer les procédés de développement mélodique (répétition, marche, augmentation-diminution, symétrie-miroir etc.)



César FRANCK : *Prélude, Fugue et Variation* Op. 18

Ainsi, dans ce bref exemple, l'élève constate successivement la présence de :

- répétitions (mes. 2) ;
- renversements (mes. 3 et 4) ;
- marches harmoniques (mes. 3, 4 et 5) ;
- diminutions (mes. 5)...

L'exercice pourra alors consister à appliquer les procédés repérés sur un nouveau matériel thématique spécifiquement conçu à cet usage, dans une carrure rythmique donnée, selon le procédé éprouvé de la complémentarité antécédent-conséquent.

La préméditation de plusieurs procédés, proposés d'abord par le professeur puis, pour tout ou partie, par l'élève lui-même, permettra ensuite d'enchaîner tout un cycle de variations.

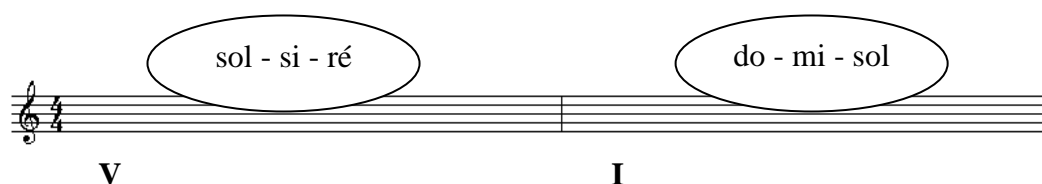
Au-delà de cette expérimentation personnelle, l'élève fera le lien avec les œuvres étudiées pour en assimiler plus rapidement la logique formelle, en parallèle avec les notions d'analyse ou d'histoire de la musique abordées simultanément.

À l'issue, il est souhaitable que l'étudiant, s'étant approprié les différents modes de développement mélodique, parviendra à une autonomie créative complète, quel que soit le type de thème proposé : le choix des procédés et leur hiérarchisation dans le parcours formel de l'œuvre improvisée lui appartiennent en propre. L'improvisation lui sera alors devenu un mode d'expression personnelle, dont il maîtrisera et organisera la syntaxe à son gré.

III.2.4 Improvisation harmonique

Nous supposons souhaitable que tout musicien, quel que soit son instrument, puisse concevoir intérieurement le parcours harmonique dans lequel il s'inscrit en jouant. Notre propos consiste donc à lui donner les moyens d'y parvenir, en l'occurrence par le biais de l'improvisation.

Par exemple, lors de l'assimilation de la notion de cadence (au sens harmonique du terme), on pourra donner aux élèves un réservoir de notes constituant l'harmonie du premier terme de la cadence, puis un deuxième réservoir pour le second terme, et leur proposer d'improviser selon des procédés arpégés, sur l'un puis l'autre de ces réservoirs, et constater collectivement leur bon enchaînement.



Une fois assurée cette première prise de possession sensorielle de l'harmonie, il sera temps de montrer la structure des accords par superposition de tierces, le rapport entre les basses de ces deux accords et la notion de degrés harmoniques, d'où découlera l'explication théorique des cadences.

L'étape suivante consistera à relier entre elles les notes de ces réservoirs harmoniques par le biais des notes de passage, pour atteindre la totalité de la gamme diatonique.

La gamme mineure pourra faire l'objet d'une expérimentation spécifique, soit pour en exploiter le ton augmenté conçu comme couleur spécifique, soit au contraire pour le gommer par le choix de l'un ou l'autre des modes mélodiques. Ici encore, c'est l'expérience sensorielle qui justifiera la théorie, et non l'inverse.

Ensuite, les mécanismes spécifiques qui permettent de différencier notes de passage et broderie, voire de réaliser correctement (c'est-à-dire d'anticiper) un retard pourront être abordés naturellement.

Chaque élève, individuellement cette fois, pourra ensuite inventer une mélodie, selon les principes établis *infra*, mais en suivant désormais un parcours harmonique logique au sein d'une carrure établie :



Si ce plan mélodique boucle sur lui-même, il s'agira d'une passacaille dont le professeur pourra orienter le développement : dialogue entre les intervenants, progression rythmique, dynamique, mélodique...

Il est remarquable d'observer dans cette progression pédagogique un parcours qui correspond à l'évolution historique de la composition : la maîtrise initiale de la basse chiffrée menant progressivement à la notion de carrure classique.

Une fois ces notions théoriques assimilées par l'expérience, l'élève les retrouvera plus naturellement dans les œuvres étudiées en cours, tant pour la formation musicale que pour l'instrument ou les pratiques collectives. Appréhendant ainsi les œuvres du point de vue du compositeur lui-même, et non simplement en tant qu'exécutant (à la table ou à l'instrument), il les assimilera avec d'autant plus de facilité.

III.2.5 Notions de forme

Par le biais d'écoute d'œuvres et d'analyse, les élèves sont familiarisés avec la notion de forme : symétries, reprises, développements... deviennent ainsi progressivement des outils familiers. Mais le professeur pourra aborder les mêmes sujets par l'expérimentation improvisée, plus concrète et palpable qu'une simple érudition théorique : les élèves distingueront plus facilement les différences structurelles ou les points communs entre les différentes formes étudiées : les subtilités de reconnaissance entre forme A-B-A et forme sonate, entre réexposition de sonate et refrain de rondeau

Prenons l'exemple de la forme A-B-A : le professeur va déterminer avec l'élève les paramètres permettant de distinguer les deux parties de l'œuvre à créer :

- tonalités (juxtaposées, ou enchaînées si l'élève est suffisamment aguerri pour maîtriser le principe de la modulation. Dans tous les cas, quel lien entre elles ?) ;
 - rythmes (essentiellement brèves-longues, l'alternance binaire-ternaire est trop complexe à gérer en temps réel) ;
 - nuances ;
 - thème mélodique (tessiture, ambitus, direction(s) de phrase...),
- le tout aboutissant à définir le caractère expressif propre à chaque partie.

De la même façon, doivent être déterminés les paramètres qui, communs aux deux différentes parties, assureront la cohérence globale de la forme : outre la mesure, donnée incontournable, l'un ou l'autre des éléments énoncés ci-dessus pourront être conservés dans l'ensemble de l'œuvre, à l'exception du thème lui-même.

La qualité technique ou musicale intrinsèque de l'improvisation réalisée n'est pas significative dans le cadre d'un cours de formation musicale. Tout au plus pourra-t-on viser à une plus grande concision et à une expression cursive, indices extérieurs de la bonne assimilation des notions abordées.

Par la suite, l'élève, ayant désormais à sa disposition tout un arsenal de procédés rythmiques, mélodiques et harmoniques, pourra être invité à établir ses choix d'une manière autonome.

De la maîtrise de la forme A-B-A découlera rapidement l'expérimentation de la forme rondeau.

En troisième cycle, la forme sonate pourra être abordée comme extension de la forme A-B-A : A devient une exposition à deux thèmes (à caractériser selon le procédé décrit *infra*) et B en est le développement, ce qui suppose sur ces mêmes thèmes un travail du type de celui présenté plus haut sur l'exemple de César Franck. Un travail spécifique pourra concerner la réexposition, avec son second thème présenté au ton principal, ce qui suppose une bonne mémorisation de la première occurrence de ce thème.

Il s'agira ici d'un exercice à rebours des précédents : l'élève connaît depuis longtemps les principes structurels régissant la forme sonate et les applique en temps réel après une étape de préparation (écrite ou mentale) qui serait également celle d'un compositeur.

La cohérence s'établit ainsi naturellement avec les autres classes théoriques que sont l'analyse et l'écriture, voire l'histoire de la musique si l'on considère l'évolution des formes abordées et celle de leur langage : complexité des harmonies et du plan tonal...

Les différentes disciplines enseignées au cours du cursus d'études de l'apprenti musicien se trouveront ainsi reliées entre elles ainsi qu'à la pratique instrumentale individuelle et collective, assurant au mieux une formation artistique cohérente et globale.

Conclusion

« Parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd’hui, les démarches liées à l’invention (écriture, improvisation, arrangement, composition) constituent un domaine important de la formation des instrumentistes et des chanteurs. Elles ne devraient pas être différées, mais faire l’objet d’une initiation dès le 1^{er} cycle. »¹⁰

Cette prescription datée de 2008, émanant du Ministère de la Culture, appliquée aux classes de formation musicale, montre tout l’intérêt qu’il y aurait à y exploiter largement l’improvisation comme méthode pédagogique.

En effet, le travail de l’oreille, de la mémoire, les données solfégiques ou de culture musicale peuvent avantageusement être abordées par le biais d’une pratique improvisée plutôt que par un exposé magistral.

À tout âge, l’attitude de l’élève face au fait musical, trop souvent passive ou simplement répétitive, s’en trouverait stimulée, faisant appel à son imagination, à ses facultés structurantes, et bien entendu à ses désirs d’expression, d’expansion, et par-dessus tout d’invention.

Une telle pédagogie, dans laquelle l’élève apprend, le professeur agissant comme “révélateur”, connue depuis l’Antiquité sous le nom de “maïeutique”, est sans doute le meilleur parti à prendre pour l’éclosion d’une conviction artistique propre à chaque musicien et le développement de sa personnalité créative.

Platon ne dit pas autre chose lorsque, dans *Le Banquet* il fait déclarer à Socrate que ses disciples « n'ont jamais rien appris de (lui) et qu'ils ont eux-mêmes trouvé en eux et enfanté beaucoup de belles choses. Mais s'ils en ont accouché, c'est grâce au dieu et à (lui). »¹¹

¹⁰ Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, *Schéma national d’orientation pédagogique de l’enseignement initial de la musique* (avril 2008), p. 2

¹¹ PLATON, *Le Banquet*, Rééd. Garnier-Flammarion (1999)

Bibliographie

CANTAGREL Gilles, *Le Moulin et la rivière*, Fayard (1998)

Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique* (avril 2008)

DUPRE Marcel, Interview in DVD *Émissions télévisées : Marcel Dupré à Saint-Sulpice et à Meudon* (émission du 2 janvier 1969), AAAMD (2008)

DUPRE Marcel, *Cours complet d'improvisation à l'orgue*, Alphonse Leduc (1925)

FRANKEL Stuart, *A few notes about historical registration on the Santanyi organ*, http://dustyfeet.com/santanyi_registration.html

GUILLARD Georges, *J.-S. Bach et l'orgue*, PUF (1987)

IMBERT DE LAPHALEQUE Georges, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, Guyot (1830)

PINCEMAILLE Pierre, Interview in CD *Improvisation aux grandes orgues Cavaillé-Coll de la cathédrale de saint Denis*, Edition Lade (1995)

PLATON, *Le Banquet*, Rééd. Garnier-Flammarion (1999)

SCHEYDER Patrick, *Dialogues sur l'improvisation musicale*, L'Harmattan (2006)

SONNAILLON Bernard, *L'orgue instrument et musiciens*, Vilo (1984)

Annexes

1. César FRANCK : *Prélude, Fugue et Variation* Op. 18

Prélude, Fugue et Variation

R. Bourdon de 8 pieds, Flûte de 8 pieds, Hautbois de 8 pieds.

P. Flûte de 8 pieds.

G.O. Bourdon de 8 pieds.

PED. Flûtes de 8 et 16 pieds.

Claviers séparés.

CÉSAR FRANCK

Andantino
R.

p cantabile
G.O.

MANUALE

PEDALE

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the right hand of the manual (MANUALE) playing a melody in G major, 9/8 time, marked 'Andantino' and 'p cantabile'. The left hand of the manual (MANUALE) and the pedals (PEDALE) play a bass line. The second system continues the piece, showing the development of the melody and bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.