



## IMPRESSUM

### RESPONSABLE DE PUBLICATION

Fondation du Conservatoire de Lausanne  
Rue de la Grotte 2  
CP 5700, 1002 Lausanne  
T 021 321 35 35  
F 021 321 35 36  
info@hemu-cl.ch  
www.hemu-cl.ch

### RÉDACTION ET COORDINATION

Antonin Scherrer – Colophane Edition & Communication  
Ch. de Florissant 13  
Chalet La Folia, 1660 Château-d'Œx  
T/F 026 924 33 45 – M 079 296 37 52  
info@colophane.ch

### GRAPHISME, RÉALISATION

moser design sa  
Rue du Simplon 3d  
1006 Lausanne  
T 021 614 06 66  
F 021 614 06 60  
info@moserdesign.ch  
www.moserdesign.ch

### IMPRESSION

Polygravia Arts Graphiques SA  
Route de Pra de Plan 18  
1618 Châtel-St-Denis  
T 021 948 22 40  
F 021 948 22 49  
www.polygravia.net

### ABONNEMENT À « NUANCES »

Si vous souhaitez recevoir « Nuances »  
chez vous, faites-le nous savoir en nous  
indiquant vos coordonnées à l'adresse  
suivante : Haute Ecole de Musique et Conservatoire  
de Lausanne, Abonnement Nuances,  
rue de la Grotte 2, CP 5700, 1002 Lausanne.  
info@hemu-cl.ch  
L'abonnement est gratuit.

### PARUTION « NUANCES 35 »

Septembre 2011

## SOMMAIRE

### DOSSIER

#### 04 Branches théoriques

- 06 Philippe Albèra
- 08 William Blank
- 09 François Bovey
- 11 Peter Burkhard
- 12 Alexis Chalier
- 13 Charlotte Perrey Beaudé
- 14 Jean-François Antonioli
- 15 Gary Magby
- 16 Hans Egidi
- 17 Jean-Christophe Geiser
- 18 Gyula Stuller
- 20 Olivier Anthony Theurillat
- 21 Commentaire

### ACTUALITÉ

#### 22 Etats généraux de l'orgue

### RECHERCHE

#### 23 À la découverte de la recherche

### CONSERVATOIRE DE LAUSANNE

#### 24 Concours suisse de musique pour la jeunesse 2011

### INTERVIEW

#### 26 Antoinette Dennefeld

## ENSEIGNEMENT DE LA THÉORIE

Étudiant déjà, loin de toute performance technique, je fouillais Schumann ou Ravel, à la recherche d'éléments définissant un style, une identité, l'appartenance à un siècle. J'avais cette sensation privilégiée de nouer la gerbe entre intuition et réflexion, entre jeu instrumental et compréhension d'un langage. À cette époque, l'émotion à jouer une œuvre, à l'écouter se distinguait nettement du plaisir intellectuel à la réfléchir. Plus tard, la « simple lecture » silencieuse d'une symphonie allait m'émouvoir encore davantage.

### DE LA RÉFLEXION...

Les regards croisés que vous découvrirez dans les pages qui suivent sur les différentes manières d'appréhender l'enseignement de la musique sont vifs, voire même passionnés. La parole a été donnée à des professeurs d'instrument, ainsi qu'à des professeurs de solfège, harmonie, analyse et histoire de la musique; des musiciens avant tout – est-il nécessaire de le préciser? – qui remettent sans cesse en question ce qu'ils ont appris, parfois dans la solitude mais toujours avec passion.

Le nouveau système de Bologne a engendré de grands bouleversements dans les plans d'études. Les notions de *profil de compétences* et de *spécialisation* induites par l'enseignement bachelor et master ont contraint de repenser le cursus des trois premières années de formation. Les exigences d'entrée en haute école se sont faites beaucoup plus pointues, faisant place à une sélection encore plus rigoureuse. Néanmoins, si le niveau de pratique instrumentale initial est jugé de plus en plus élevé, celui de la culture générale et musicale est paradoxalement plus faible que par le passé. Dès lors, la formation d'un étudiant au niveau bachelor peut ressembler à une course contre la montre pour les responsables de son enseignement théorique.

Les débats qui s'en sont suivis des années durant ont été très animés. Les textes présentés dans ce numéro – qui retracent les propos des professeurs recueillis en début d'année 2011 – le démontrent et prouvent, par là même, l'absolue nécessité de mettre en place un système reliant davantage l'enseignement de la théorie musicale et de la pratique instrumentale.

### ... À LA RÉFORME

L'enseignement des branches théoriques a été repensé et a fait l'objet d'une réflexion approfondie de la direction entourée de nombreux professeurs de théorie et d'instrument. Le rapport détaillé produit par le responsable du département théorie, Philippe Albèra, complété par les remarques de différents intervenants, a permis d'aboutir à une importante réforme.

Le nouveau concept d'enseignement sera effectif dès la rentrée de septembre 2011 sur les trois sites du département classique de l'HEMU. Son objectif principal est d'allier davantage la réflexion à la pratique, dans une démarche historique se distançant des méthodes parfois rigides des règles académiques de contrepoint ou d'harmonie. La grande nouveauté est l'introduction de l'analyse dès la première année d'études. S'il est certes plus aisé d'enseigner cette matière à un étudiant maîtrisant déjà certains principes d'harmonie, il n'en reste pas moins que ce dernier est très rapidement confronté à Brahms ou à Boulez dans son quotidien instrumental. La démarche est donc de lui offrir dès le départ des outils lui permettant de comprendre une esthétique, la place d'une œuvre dans l'histoire, ainsi qu'une sensibilisation à la construction du répertoire qu'il aborde.

Ces pages d'arrière-été sont accompagnées du programme de saison 2011-12, ainsi que d'un bulletin de souscription pour l'ouvrage retraçant les 150 ans de notre institution, à paraître en octobre 2011 chez Infolio sous la plume de notre rédacteur Antonin Scherrer. De belles perspectives pour un début d'année académique que je vous souhaite sous les meilleurs auspices !

**Hervé Klopfenstein**  
Directeur général





ANTONIN SCHERRER, JONAS PULVER

# DOSSIER BRANCHES THÉORIQUES

« Tous les élèves entrant au Conservatoire sont tenus de suivre, à côté des autres cours, un cours de solfège et de théorie élémentaire », lit-on dans la plaquette du Cinquantenaire de l'institution en 1911. La théorie a, en tout temps, été un cheval de bataille, une part indissociable de l'enseignement instrumental, distinguant le Conservatoire de Lausanne des autres écoles de musique. Plus personne oserait prétendre aujourd'hui que sa connaissance est superflue, *a fortiori* lorsque l'on s'apprête – comme les étudiants d'une haute école – à consacrer sa vie à la musique. Il y a évidemment plusieurs manières d'aborder l'enseignement de ces différentes matières – plusieurs courants, plusieurs époques... À l'aube d'une refonte du règlement des branches théoriques à l'HEMU, nous vous proposons une prise de température auprès des principaux intéressés, mais également auprès des professeurs d'instruments.

# LE REGARD DES PROFESSEURS DE THÉORIE

## UN ENSEIGNEMENT HISTORIQUE

Professeur d'analyse et d'histoire de la musique, Philippe Albèra défend l'idée d'une approche théorique historiquement informée et des liens profondément pragmatiques et ludiques qui peuvent la relier au jeu instrumental.

«Je me méfie des systèmes.» Professeur, écrivain, fondateur de l'Ensemble Contrechamps, Philippe Albèra coupe court lorsqu'on l'interroge sur ses propres années de formation. «À la fin des années 1960, le Conservatoire de Genève ne proposait tout simplement aucun enseignement relatif au répertoire du 20<sup>e</sup> siècle. Il n'était pas non plus question de musique ancienne telle qu'on la conçoit aujourd'hui.» La remarque pèse d'autant plus lourd que Philippe Albèra est devenu un expert des esthétiques modernes et d'avant-garde.

**Observateur** privilégié de courants artistiques en phase de cristallisation, l'enseignant défend l'idée qu'il n'existe pas une grammaire musicale unique que les étudiants pourraient appliquer uniformément à l'ensemble du répertoire pratiqué. «L'une des particularités de la musique, c'est que style et langage se confondent. Ce sont les grands compositeurs qui font l'histoire de la langue musicale.» Philippe Albèra se fixe pour objectif de faire aimer et connaître la musique dans toutes les implications sociales et esthétiques qui la constituent. «J'essaie de faire comprendre à mes étudiants l'évolution de la pensée musicale, des styles musicaux. C'est l'inverse d'une vision centrée sur une vérité *a priori*.»

**Dans** le champ historique, le professeur souligne à quel point les critères stylistiques sont en constante évolution. «Ils changent à chaque génération ! L'important est de comprendre comment s'articulent ces changements.» Concernant l'analyse, il s'agit surtout de «comprendre comment une pensée qui est une pensée du sensible est articulée, produisant ainsi du sens. Comment définir le sens intrinsèque de la musique ? Par un tissu serré de relations dont il faut être conscient, intellectuellement et intuitivement. La musique met en jeu la totalité de l'être, et la connaissance doit permettre d'aiguiser, d'enrichir la créativité de l'étudiant.»

**Mais** penser le phénomène musical dans son contexte n'est pas encore chose acquise. «La théorie a longtemps été enseignée à partir de critères absolus, anhistoriques, fondés sur une notion de la tonalité comme système en soi. Or, on ne peut pas enfermer toute la musique dans un moule unique qui est réducteur et qui rejette dans les marges des quantités de musiques. Nous connaissons aujourd'hui trop de langages musicaux différents, incluant ceux de civilisations qui n'ont pas adopté les mêmes principes que nous.» Et Philippe Albèra de souligner combien les étudiants sont mal

« On ne peut pas enfermer toute la musique dans un moule unique qui est réducteur et qui rejette dans les marges des quantités de musiques. »

Philippe Albèra

préparés à aborder le 19<sup>e</sup> siècle tardif, sans parler du 20<sup>e</sup> siècle, qui reste un champ souvent vierge, alors qu'il est riche d'une incroyable quantité de chefs-d'œuvre. «C'est aussi une mission de nos institutions que de mettre les étudiants en phase avec leur époque!»

L'heure est donc à une vision davantage historique des branches théoriques. «L'harmonie de Schumann n'est plus celle de Beethoven, celle de Beethoven n'est plus celle de Mozart. Les langages contemporains de Wagner, Brahms et Moussorgski ne reposent pas sur les mêmes critères. Il est non seulement nécessaire de montrer comment le langage se transforme au fil du temps, mais aussi de comprendre comment une conception harmonique, par exemple, est liée à l'ensemble des autres paramètres musicaux, à des conceptions divergentes.»

**Conséquence :** des approches authentiques de la musique ancienne jusqu'à la pratique des répertoires contemporains, la quantité de matière à traiter devient immense. Le cursus peut-il réellement prendre pareille envergure ? «Il faut donner une vision générale aussi ouverte que possible. Et surtout faire des choix, insister sur les éléments essentiels qui font l'histoire dans sa logique et sa diversité. Ne jamais enfermer l'étudiant dans des préjugés, mais lui donner la possibilité de s'orienter, de comprendre par lui-même, en gardant à l'esprit que la musique, tant qu'elle sera vivante, se réinventera constamment. La suite, pour un musicien, c'est le travail de toute une vie.»

«La connaissance doit *in fine* rendre les étudiants plus sensibles à ce qu'ils écoutent et à ce qu'ils jouent ; elle doit leur apprendre à poser les bonnes questions face aux œuvres. Or, il n'y a pas de réponses toutes faites. Interpréter, c'est donner sa propre réponse, en fonction de son savoir, de son expérience de vie, de sa sensibilité, soit d'un mélange complexe d'éléments rationnels et irrationnels. C'est tout le bonheur de la musique, et il est inséparable d'une forme de créativité, que l'on soit compositeur, interprète ou auditeur.» L'un des axes est une meilleure interaction entre les cours théoriques et la pratique instrumentale. «Les étudiants éprouvent souvent de la difficulté à relier ce qu'ils apprennent dans les classes de théorie à leur pratique instrumentale ou vocale.»

Une approche possible, selon Philippe Albèra, consisterait à proposer des cours thématiques. «À Berne, par exemple, chaque professeur propose un thème qui sera développé sur un semestre : les derniers quatuors de Beethoven, l'harmonie chez Strauss, les Lieder de Schumann, etc.» Une autre approche consiste à croiser les approches entre les différents cours. «Il existe une synergie entre le cours de musique du 20<sup>e</sup> siècle de William Blank et la classe de solfège de Peter Burkhard, lequel se penche en amont sur le matériau de l'un ou l'autre compositeur. C'est le genre de démarches qu'il faut développer.»

Enfin, Philippe Albèra rappelle l'importance d'un concept nouveau dans la formation des musiciens : celui de recherche. «Les étudiants doivent faire la synthèse de leurs connaissances en réalisant, tout au long de leurs études, des travaux de recherche liés à leur spécialisation. C'est la conséquence du fait que le répertoire est en grande partie historique et qu'il est devenu immense : le musicien ne peut plus procéder par imitation, comme lorsqu'il vivait à l'intérieur d'un corpus homogène, il doit fabriquer ses propres outils, chercher les sources d'information pertinentes, reconstruire le sens des œuvres en tenant compte de leur contexte. Parallèlement, il doit s'immerger dans la musique d'aujourd'hui, pour laquelle il n'existe pas de critères bien établis, en s'adonnant, pourquoi pas, à l'improvisation, à des expérimentations, au jeu individuel et collectif. À travers le contact avec la musique actuelle, on perçoit différemment la musique du passé (qui fut en son temps celle du présent !). Elle fait appel à notre créativité, à notre imagination, elle nous met au défi, et elle libère aussi un jeu plus corporel. Car il ne faut pas perdre de vue la dimension ludique de l'activité musicale, et le fait qu'elle procure un plaisir profond qui nous révèle à nous-mêmes, par opposition au plaisir immédiat et superficiel que la société actuelle valorise de façon si peu désintéressée.» [JP] ■

## DÉCLOISONNER

Comprendre et jouer : deux notions indissociables pour William Blank, professeur d'analyse et de composition à l'HEMU. Qui invite à abattre au plus vite les cloisons entre « théorie » et « pratique » pour replacer la Musique au milieu du village.

« Mieux comprendre, c'est mieux jouer » : pour William Blank, la théorie est au cœur de la pratique instrumentale, elle fait partie d'un tout qu'il est temps de débarrasser de ses cloisons. « Je n'ai jamais compris cette distinction, cette mauvaise habitude qui consiste à vouloir tout mettre dans des cases, à l'instar de la musique contemporaine que l'on oppose souvent au reste du répertoire comme si elle n'appartenait pas au même monde, à la même réalité. Qu'on la pense ou qu'on la joue, la musique est une et indivisible. C'est un processus naturel qu'il faut se réapproprier en ne séparant plus ce qui vient de l'intellect de ce qui s'acquiert par la pratique. Comprendre les processus qui fondent une tonalité dans le cours du discours musical ou même apprivoiser un style, est quelque chose d'organique, d'indissociable. Séparer le jeu de l'analyse peut donc créer chez l'étudiant un sentiment d'artificialité, dès lors que ces deux fonctions cognitives, communes et parallèles, ne sont pas envisagées dans le même temps pour le même but – l'une nourrissant l'autre et vice versa. Il faut reconquérir ce plaisir total qu'il y a à plonger au cœur de la musique tous sens déployés, à visiter et revisiter le même enchaînement d'accords sans s'en lasser, car le comprendre c'est aussi mieux l'aimer – comme lorsque l'on plonge, émerveillé, dans les chorals de Bach. »

« Séparer le jeu de l'analyse peut créer chez l'étudiant un sentiment d'artificialité. »

William Blank

Pour y parvenir, il est indispensable aux yeux de William Blank d'empoigner le problème à la racine : « C'est une aberration de commencer les cours d'analyse vers l'âge de dix-huit ans car cela renvoie à la chronologie suivante : jouer Bach, Mozart ou Chopin et ensuite seulement se pencher sur les réalités contrapuntiques et harmoniques qui fondent ces musiques. Cela est d'autant plus incompréhensible lorsque l'on sait qu'un enfant de dix ans est tout à fait capable d'assimiler des notions de base d'harmonie pratique ou de solfège et que le cours d'instrument est précisément, dans cette perspective, le lieu idéal de cet apprentissage. Affronter par la suite un *vrai* cours d'harmonie en est alors grandement facilité et ne représente plus le *pensum* si souvent ressenti actuellement par l'étudiant. »

Le compositeur appelle de ses vœux une réflexion globale, rassemblant tous les acteurs du département : « Pourquoi ne pas aborder les œuvres travaillées à l'orchestre ou en musique de chambre sous tous les angles en parallèle – solfège, analyse, histoire de la musique... ? Je le fais déjà dans les Ateliers contemporains : cela permet aux professeurs de théorie de participer collectivement et concrètement à l'édification d'une *conscience* musicale au sens large, et enfin, aux étudiants de se rendre compte que leurs professeurs tirent tous à la même corde ! » [AS] ■

## « VEILLONS À PERMETTRE AUX ÉTUDIANTS NON PAS TANT DE SENTIR CE QU’ILS SAVENT MAIS PLUTÔT DE SAVOIR CE QU’ILS SENTENT. »

Professeur d’harmonie-contrepoint, François Bovey défend l’importance d’une compréhension universelle des éléments fondamentaux, et fait part de ses doutes quant à un enseignement lié à une approche historique.

« Les compositeurs ont, au-delà de leur génie propre, respecté non pas des règles mais des principes. » François Bovey tient cette différence pour fondamentale ; il ajoute que les créateurs ont suivi ces principes dans la liberté et non la contrainte ou, précise-t-il, « au gré d’une libre contrainte ». « Bien évidemment, l’une des contraintes essentielles de chaque époque, et non des moindres, a été de rester libre du passé tout en demeurant totalement bénéficiaire de son précieux héritage : remarquable paradoxe ! »

**Etablir** un lien privilégié avec le cœur de la matière musicale est au centre de l’enseignement de François Bovey. « Je tente de faire en sorte que les étudiants renforcent leurs perceptions fondamentales des éléments de la musique afin de mettre constamment à profit ces acquis au sein de leur jeu instrumental ou vocal. Ces paramètres sont étudiés, et constamment justifiés en tant que principes fondamentaux plutôt que règles, mis en relation constante avec le répertoire (entendu et lu) et mis en action par le biais des travaux d’écriture. »

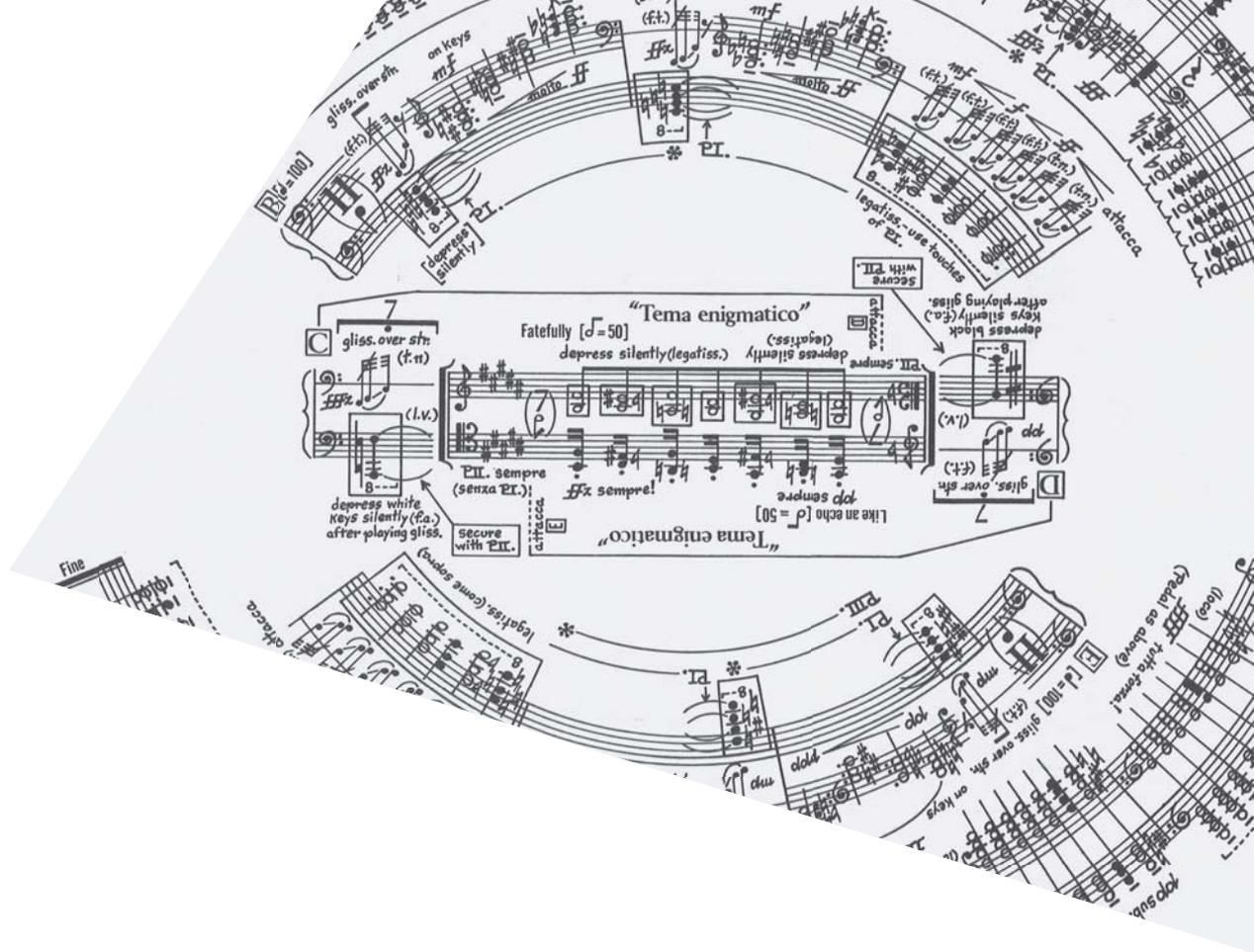
**La** conscience profonde de l’harmonie et du contrepoint est donc censée avoir, comme le précise François Bovey, une incidence directe sur l’action musicale de chaque élève, notamment sur deux plans qui lui tiennent tout particulièrement à cœur : le phrasé et la justesse. Concernant le premier, « le travail consiste à faire prendre conscience aux étudiants des structures harmoniques et tonales au sein desquelles les sons d’une ligne mélodique sont inclus, et à percevoir, notamment, quand on transite d’une fonction à une autre ». Un travail de longue haleine, les jeunes musiciens en début de cursus peinant par exemple à décrypter et à comprendre le rôle spécifique de chaque son et, qui plus est, des notes étrangères. « Soit intuitivement, soit par le biais d’une analyse plus cadrée, il convient

de leur permettre de percevoir les harmonies auxquelles ces sons étrangers sont subordonnés, quel est en quelque sorte, pour chacun d’eux, son « port d’attache » ; cette perception permet dès lors à l’élève de mieux sentir quel est le juste poids à donner à chaque son. » Par ailleurs, François Bovey incite ses élèves à mettre constamment les sons en relation les uns avec les autres, dans une perspective tant verticale qu’horizontale, ceci afin d’acquérir un sens tonal solide. « Cette qualité de perception demeure sans aucun doute en amont d’une parfaite aisance relativement à la justesse d’intonation. »

**Et** plus prospectivement ? François Bovey souligne combien les branches théoriques ont, peu à peu, évolué. « Le lien avec le répertoire s’avère nettement plus présent, ce qui est indispensable dans la mesure où il nous faut tenter de compenser le fait que les élèves fréquentent, hélas, de moins en moins les salles de concert. Nous devons ancrer en eux une perception fondamentale des paramètres musicaux, et veiller surtout à leur permettre non pas tant de sentir ce qu’ils savent, mais plutôt de savoir ce qu’ils sentent. »

**La** conscience harmonique – à distinguer impérativement de la simple connaissance – est souvent précaire chez de nombreux élèves, issus désormais d’horizons les plus divers, observe François Bovey. « Il est donc nécessaire d’approcher la matière de manière pyramidale, en posant tout d’abord des fondations solides composées d’éléments simples appelés à se combiner ultérieurement. » Tout comme les écoliers commencent par maîtriser l’approche des nombres entiers avant que les décimales ne leur soient expliquées, il est adéquat de présenter les divers outils qui donnent sa substance à l’harmonie dans un ordre de complexité croissante : les accords à trois sons avant les





harmonies à quatre sons et plus, les modulations voisines puis plus lointaines, les notes étrangères seules puis couplées, les accords naturels puis altérés, tous sujets constamment illustrés par de nombreux exemples du répertoire.

« Or la musique se montre d'entrée de jeu d'un niveau élevé d'élaboration, et ceci dans toutes les époques qui l'ont vue évoluer », relève François Bovey, qui se déclare réticent aux approches historiquement justifiées de l'harmonie et du contrepoint dès le début des études. « Que dire de la redoutable complexité du répertoire baroque et son lot de dissonances, de ce discours dont la basse continue échappe à de fort nombreux élèves peu conscients de ce répertoire. En ce sens, la clarté du style classique s'avère nettement plus abordable sur le plan pédagogique. »

Au préalable, une compréhension encore plus globale apparaît donc indispensable au professeur, compréhension qui précède la maîtrise d'un style à proprement parler. François Bovey fait l'analogie avec un cursus en biologie. « Un étudiant parcourt, au sein de son cycle de formation, de nombreux aspects pointus et ciblés de cette discipline et acquiert des outils destinés à renforcer ses futures compétences. Ainsi, dès lors qu'il apprend en profondeur ce qu'est la photosynthèse, c'est de la photosynthèse de tous les végétaux qu'il s'agit ; sa compréhension en est donc très basique

quelle que soit l'option spécifique à laquelle il se destine. »

Or, bien avant de chercher la maîtrise d'un style, il s'agit de cerner la logique fondamentale des paramètres de l'harmonie ou du contrepoint, d'en saisir les principes universels. « Nos élèves, si novices en la matière, me semblent donc gagner à être instruits par des bases solides et complètes avant que leurs différents outils leur permettent de maîtriser peu à peu les aspects de plus en plus spécifiques de la musique ; et, à titre d'exemple, la perception des fonctions tonales n'a pas besoin d'une conscience des styles pour être développée. » En ce sens, la première année du cours de François Bovey fixe le socle de compétences tandis que la seconde oriente petit à petit l'étudiant vers une plus grande conscience stylistique. « Dès lors, débiter de prime abord le cours initial sous l'égide d'une filiation historique me semble être une option qui, sur le plan pédagogique, s'avérerait résolument contre-productive. » [JP] ■

## AU SERVICE DE LA PRATIQUE

Formé à la *Musik-Akademie* de Bâle, Peter Burkhard défend un enseignement du solfège et des autres branches théoriques intégré au cursus instrumental ou vocal. Un combat de longue haleine...

« Depuis que j'enseigne à Lausanne, soit il y a plus de trente ans, j'essaie de réaliser le travail de lecture et d'écoute du répertoire sur les œuvres que les étudiants jouent ou chantent à l'orchestre, au chœur, en musique de chambre, dans les différents projets. Parfois, je rêve de pouvoir donner mes cours avec les étudiants à l'instrument : quand je les entends jouer, travailler, je me rends mieux compte de ce que je dois faire. »

Parmi les « alliés » de Peter Burkhard dans cet effort d'intégration de la théorie à la pratique : Philippe Albèra, fer de lance de réforme. « Il y a quatre ans, nous avons rencontré les professeurs d'instrument et de chant, et ils nous ont demandé – à ce qu'il m'a semblé – d'aller dans ce sens. Quoi de plus vain en effet que de travailler des choses qui n'ont finalement pas d'incidence sur l'interprétation ? Le problème est que les étudiants ont souvent de la peine à appliquer dans un cours ce qu'ils apprennent dans l'autre, et surtout à l'appliquer quand ils jouent ou chantent : il faut les accompagner. »

Parmi ses propositions, le professeur en cite deux. « En 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> année de bachelor, chaque cours pourrait aborder une fois par semestre et de manière coordonnée la même œuvre avec ses propres outils – une œuvre si possible jouée parallèlement ou par la suite par les étudiants. En 3<sup>e</sup> année de bachelor, on pourrait mettre sur pied un cours de synthèse et d'approfondissement abordant les œuvres sous l'angle à la fois esthétique, de la lecture et de l'écoute, et de l'analyse. Le répertoire serait à définir : seraient-ce uniquement des œuvres des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles comme prévu dans la réforme, ou, compte tenu compte des différentes époques que les étudiants doivent aborder en fin de 3<sup>e</sup> année, des œuvres de Bach à Boulez ? »

Il y a deux ans, Peter Burkhard a fait le vœu dans ces pages que l'impulsion vienne davantage des professeurs d'instrument et de chant. L'écho a été plutôt discret : « Le rythme est un thème ; des professeurs de cordes m'ont demandé plus de travail sur le « conflit » entre l'accord pur (un quatuor à corde, un chœur a capella) et l'accord tempéré (le piano), et récemment – à mon initiative – les professeurs de cor et de trompette m'ont indiqué de quelle manière ils souhaitaient voir leurs étudiants transposer. » Peter Burkhard affirme n'être limité par aucun dogme : « Mon cours n'a pas de but en soi, si ce n'est d'aider les étudiants à mieux jouer, à apprendre leurs morceaux avec davantage de facilité. Nous avons la chance à Lausanne d'être tous sous le même toit... et dans le même bateau. » [AS] ■

« Mon cours n'a pas de but en soi, si ce n'est d'aider les étudiants à mieux jouer, à apprendre leurs morceaux avec davantage de facilité. »  
Peter Burkhard

## LE CHOC CULTUREL

Professeur d'analyse et d'harmonie-contrepoint, disciple de Jean Balissat, Alexis Chalier est partisan d'une adaptation des méthodes d'enseignement au nouveau paradigme socioculturel et à des plans d'études plus chargé qu'à l'époque.

Un constat implacable : en vingt ans, le bagage culturel des étudiants s'est radicalement modifié. « À mes débuts, les étudiants possédaient une culture classique aux références multiples : quand on abordait la théorie musicale, on ne faisait que mettre des étiquettes sur des sons qu'ils connaissaient déjà. On est confronté aujourd'hui non seulement à un éclatement des références culturelles mais aussi à une chute vertigineuse de l'autonomie, due notamment au formatage de l'éducation scolaire, au régime dévastateur des questionnaires à choix multiple : un phénomène doublement dommageable pour l'enseignement de disciplines comme l'harmonie et le contrepoint, fondé non seulement sur un référentiel culturel bien défini mais aussi sur des compétences de recherche. Il est impossible de leur servir de telles facultés toutes cuites : pour les maîtriser, il faut tâtonner, essayer, écrire, reproduire. Ajoutez-y un temps d'études raccourci (trois ans de bachelor contre quatre auparavant dans le système des filières menant au diplôme d'enseignement) et des effectifs doubles, et vous comprendrez qu'il est indispensable de réformer en profondeur notre manière d'enseigner. »

« Nos cours doivent aider les étudiants à sortir de ce qu'ils ont toujours fait, à aiguïser leur curiosité, leur sens du style, de l'écoute – en un mot: à grandir. »

Alexis Chalier

Alexis Chalier a plusieurs pistes qu'il expérimente dans ses cours. « Je pars tout d'abord du terrain, de la pratique musicale, et non de règles comme cela se faisait auparavant : j'explore les partitions en analysant leur construction et demande ensuite aux étudiants d'écrire des pages par imitation du modèle. Ce travail, appliqué à toutes les époques, leur permet de se familiariser concrètement avec les styles et d'être capables de les reconnaître dans un contexte inconnu. » La capacité à lire une partition dans sa globalité est l'un des principaux objectifs du cours d'analyse. « Les instrumentistes possèdent une technique incontestablement supérieure à celle des générations précédentes, par contre ils ne savent bien souvent déchiffrer que leur seule partie. Mon but est de les aider à développer leur faculté d'observation stylistique: ils doivent être en mesure à terme non seulement d'exploiter les schémas connus mais aussi d'adapter ces outils en fonction de la partition – copier, puis recréer. N'est-ce pas ce que l'on attend d'eux une fois hors de l'école ? Nos cours doivent les aider à sortir de ce qu'ils ont toujours fait, à aiguïser leur curiosité, leur sens du style, de l'écoute – en un mot : à grandir. »

Alexis Chalier a évoqué l'obstacle culturel, il y a aussi celui de l'organisation générale des études : « Tout aujourd'hui est dirigé, au point qu'il devient difficile de demander aux étudiants de faire des choses hors des cours : on réalise alors l'essentiel des travaux personnels durant les leçons, ce qui fait qu'une fois seuls devant la feuille blanche ils sont complètement perdus. » Certains suggèrent de mettre sur pied des cours théoriques spécifiques pour certaines classes, comme celle de chant : Alexis Chalier y est formellement opposé. « Qui dit bachelor dit même exigence pour tous. De plus, le mélange d'instruments est bon pour le développement social de l'étudiant : les cours de théorie sont l'un des derniers endroits où la harpiste rencontre le hautboïste et peut nouer des liens qui conduiront peut-être à faire de la musique ensemble. » [AS] ■

## AU SERVICE DE L'ÉTUDIANT

Nouvelle venue dans l'institution, Charlotte Perrey Beaudé vit son métier de professeure de solfège de façon très concrète : transmission d'outils, façonnage d'automatismes... Elle souhaiterait cependant plus d'interaction avec les professeurs d'instrument.

Après des études en classe de mathématiques supérieures, Charlotte Perrey Beaudé se consacre pleinement à la musique et se spécialise dans l'écriture au Conservatoire national supérieur de Paris. C'est la dernière arrivée des professeurs de théorie de l'HEMU. Son approche de l'enseignement est cartésienne et concrète : au service de l'étudiant dans sa pratique quotidienne. « On travaille aujourd'hui sur les besoins spécifiques de chacun, sur le répertoire, davantage que sur des exercices type comme autrefois. Chaque époque se prête à l'analyse d'un aspect différent de la construction musicale : le baroque pour le contrepoint, le classicisme pour l'harmonie, le 20<sup>e</sup> siècle pour le rythme... J'invite les étudiants à venir au cours avec des questions concrètes, auxquelles je tente de répondre en en faisant profiter les autres. »

Pour Charlotte Perrey Beaudé, l'étude de la musique s'apparente à celle d'une langue, avec sa grammaire, sa syntaxe, son histoire : une langue du passé pour l'essentiel, rendant l'apprentissage de ses codes d'autant plus important. « Les cours de théorie sont là pour outiller l'étudiant, consolider et approfondir les bases techniques et lui permettre de se familiariser avec des univers a priori étrangers. Acquérir la meilleure lecture possible, développer des automatismes, avoir une lecture de la partition tant dans sa dimension culturelle que dans ses difficultés techniques. Connaître la culture dans laquelle l'œuvre d'art s'inscrit, se la réapproprier dans une interprétation d'aujourd'hui mais aussi personnelle, c'est faire acte d'historien autant que de musicien. »

Cette dynamique serait encore plus fructueuse avec un resserrement des liens entre les professeurs de théorie et d'instrument. « Les lieux très vastes ne rendent pas la connexion aisée entre les professeurs de différentes disciplines et cela n'encourage pas à faire le lien entre pratique et théorie. Pour ma part, j'essaie d'assister aux auditions pour montrer aux étudiants que ma place est au cœur de l'institution et non en marge. L'interprétation est le terrain de rencontre par excellence entre théorie et instrument, le lieu où l'on justifie ses choix. Le commentaire est une forme de passerelle. Faute de mieux. » [AS] ■

# LE REGARD DES PROFESSEURS D'INSTRUMENT

## LE GÉNIE INDIVIDUEL

Professeur de piano et responsable du département de l'HEMU, Jean-François Antonioli invite à sortir des grilles pour retrouver une approche individuelle, intuitive de l'enseignement, calquée sur ce qui est l'essence même de l'art : son caractère unique. Avec le concours d'un professeur d'instrument renforcé dans ses attributions.

Jean-François Antonioli invoque d'abord la composante cosmopolite de la Haute école de musique de Lausanne, qui selon lui constitue l'un des enjeux majeurs de l'enseignement des branches théoriques aujourd'hui. « Dans la diversité des individus, de leurs racines, de leur rapport à la musique, de leur complexion intellectuelle et de leur rapport à leur « conscience d'artiste », on constate qu'il n'est guère facile d'établir un cursus qui soit ressenti par tous d'égale manière à titre satisfaisant », estime-t-il. L'une des solutions serait selon lui – même s'il en mesure le coût – la tenue de certains cours dans deux langues à choix (français et anglais), comme c'est le cas à l'EPFL ; en particulier pour l'analyse et l'histoire de la musique, « fortement tributaires de l'élocution ». « Cela permettrait de ne pas mettre des conditions d'accès trop drastiques aux étudiants étrangers, qui viennent chez nous avant tout – faut-il le rappeler ? – pour rejoindre des personnalités clairement identifiées ou prendre part à des initiatives spécifiques tels l'Atelier lyrique ou le cursus de musicien d'orchestre, et non pour le seul nom de Lausanne. »

Au-delà de la langue, la résistance peut être plus profonde et l'antidote, selon Jean-François Antonioli, tributaire de la personnalité du professeur. « Certains musiciens redoutent de dépasser la phase du syncrétisme et de mettre un nom sur des phénomènes qu'ils appréhendent sans vouloir rompre l'enchantement. Pourtant, si l'enseignement est donné de manière à rendre conscient des principes et des phénomènes suffisamment clairs, en se gardant de générer l'impression d'un code de la route fastidieux (attention virage dangereux, interdiction de tourner à gauche...), les étudiants y trouveront tout bénéfice : ils verront leur démarche solidifiée non seulement dans leur cursus acadé-

mique mais également dans la perspective de leur métier futur. Que l'on s'apprête à enseigner ou à se produire sur les scènes, l'autonomie est indispensable, quel que soit le parcours artistique. »

L'acquisition de cette autonomie est l'un des nerfs de la guerre. « La plupart des étudiants ne voient pas le lien qui existe entre ce qu'on leur enseigne en théorie et le cours de branche principale. » Jean-François Antonioli pratique abondamment l'analyse dans ses leçons : « J'insiste sur l'identification des techniques de composition et des fonds culturels spécifiques dont chaque musique est issue. Ainsi, par exemple, je dois à mes relations privées avec Jean Perrin (compositeur et professeur de piano lausannois, *ndla*) de m'avoir rendu attentif très jeune au fait qu'il n'existe pas un style Bach mais un style Bach issu de Buxtehude et des traditions musicales du nord de l'Allemagne, un autre issu de la musique vénitienne et de Vivaldi pratiquant l'isorythmie, un autre encore d'obédience française avec ses rythmes pointés, et la constellation ne s'arrête pas là... »

Dans cette perspective, la place du professeur d'instrument est capitale. « Mon collègue Christian Favre, qui s'est engagé fortement ces dernières années dans la voie de la composition, m'a dit demeurer très reconnaissant de l'enseignement de contrepoint reçu ici d'Andór Kovach dans les années 1960, et moi-même de celui de Jean Balissat pour l'analyse et de Louis-Marc Suter, souvent taxé de pédanterie, mais qui était d'une redoutable solidité dans la manière d'appréhender un texte et d'en saisir la perspective historique. » L'école elle-même véhicule parfois ses partis pris... « Henri Dutilleux m'a raconté, il y a longtemps de cela, qu'au Conservatoire de Paris dans les années 1930, l'enseignement commençait à Bach et se terminait à Ravel et à Debussy, alors qu'une école

beaucoup plus modeste telle que celle fondée rue Saint-Georges par Niedermeyer – et qu'avait suivie Fauré – abordait le plain-chant et beaucoup d'aspects négligés dans la grande maison ! Depuis l'après-guerre, la perspective s'est considérablement élargie, grâce notamment à la musique contemporaine qui revendique des rapports avec des musiques beaucoup plus anciennes et issues d'autres cultures. Avec comme corollaire une spécialisation qui limite parfois une appréhension globale du phénomène musical, essentielle à une formation supérieure digne de ce nom. Force est de constater qu'à toutes les époques, des enseignements ont généré des résultats extraordinaires et d'autres sont restés relativement stériles. Ce n'est pas la matière qu'il faut pointer du doigt – elle demeure la même, seul le point de vue de l'époque varie – mais plutôt l'adéquation (ou inadéquation) au temps et aux personnes, ainsi que la capacité (ou incapacité) de certains maîtres à susciter l'empathie et l'enthousiasme.»

Le processus de Bologne a, lui aussi, sa part de responsabilité : au-delà du contenu, le fonds même de l'enseignement – le rapport entre le maître et l'élève – est bouleversé. «Le système des crédits se base essentiellement sur le critère de la transmission du savoir. Or il y a dans les disciplines artistiques, outre la connaissance à proprement parler, des aspects qui relèvent de l'intuition, du goût, de la culture générale, du tempérament, qui ont une incidence prépondérante sur le développement et le parcours des aspirants musiciens. Il paraît donc ardu de concevoir un parcours type auquel tous seraient astreints sans discrimination.» [AS] ■

## ASSUMER SA SUBJECTIVITÉ

Pour Gary Magby, responsable du département vocal de l'HEMU, les professeurs de théorie doivent choisir une méthode et s'y tenir plutôt que de vouloir tout embrasser.

«Si tu veux servir Dieu, tu vas à l'université et tu choisis dans quelle religion tu souhaites t'engager, lance d'emblée Gary Magby. Il n'existe pas de formation œcuménique : tu dois faire un choix. C'est la même chose en musique avec les branches théoriques : il est illusoire de croire que l'on peut proposer un enseignement *universel* ; il faut choisir une méthode et s'y tenir. Rien de dramatique à cela : je crois profondément que la musique existait avant la théorie ; même les Grecs lorsqu'ils discutaient des modes émettaient des jugements subjectifs !»

Fervent partisan d'une théorie marquée au fer rouge de la pratique, le professeur de chant cite l'exemple de l'analyse. «Au lieu de tout lire selon la grille des intervalles, il convient d'aiguiser davantage l'oreille des étudiants – souvent déficiente sans même qu'ils n'en aient conscience – en leur inculquant des *évidences* musicales.» La théorie à ses yeux doit être une boîte à outils, non un but en soi. «J'ai appris le solfège avec une vieille méthode qui en fait sourire plus d'un ici... et après ? Je sais tout lire, tout déchiffrer, alors que beaucoup de mes étudiants de première année ne savent même pas reconnaître un accord ! Peu importe la forme : il faut travailler le fond. Les professeurs de théorie devraient davantage s'intéresser au métier, mettre en résonance ce qu'ils disent avec la pratique instrumentale des étudiants.» [AS] ■

## DIALOGUER AVEC LE PUBLIC

Professeur d'alto pour violonistes sur le site de Sion et altiste du Quatuor Sine Nomine, Hans Egidi valorise la prise de parole sur scène et s'interroge sur la culture générale des étudiants.

Des quatre membres du Quatuor Sine Nomine, c'est lui qui « s'adresse le plus facilement au public », aime-t-il à dire. À l'HEMU, Hans Egidi et ses trois complices ont mis sur pied des ateliers de présentation où ils allient verbe et musique pour présenter des œuvres phares du répertoire. « Nous intervenons par exemple dans les cours de Philippe Albèra », précise l'altiste, qui signale Haydn, Beethoven, Webern ou Dutilleux au catalogue de leurs contributions.

L'idée est de tisser des liens entre théorie et pratique, et de démontrer l'importance de la compréhension intellectuelle dans le processus d'interprétation. Ce n'est pas tout. « Au concert, le public réclame toujours plus de contact et de dialogue avec les artistes. Nous ne sommes plus au 19<sup>e</sup> siècle, la situation de la musique classique a complètement changé. Le cadre formel du concert appartient au passé ; le public, peut-être moins connaisseur, mais réceptif, apprécie qu'on lui donne des repères sur ce qu'il va entendre. »

Faut-il apprendre aux étudiants à s'adresser à leurs auditeurs ? La question est désormais d'actualité. « Cela ne va pas de soi, poursuit Hans Egidi. Certains musiciens rechignent à verbaliser ; il y a cette peur de perdre la magie musicale en parlant. Cela s'apprend – la communication doit aussi servir à promouvoir notre musique, pas seulement nos carrières ! »

Reste que circonscrire en quelques mots les enjeux essentiels d'une pièce nécessite de solides connaissances, qu'elles soient intra- ou extra-musicales. « Sans mépris, je ressens un réel problème chez les étudiants en terme de culture générale. Lisent-ils assez ? Déchiffrent-ils assez, vont-ils assez au concert ? Ils écoutent souvent beaucoup d'autres musiques. »

Paradoxalement, Hans Egidi estime que l'offre et l'intérêt des cours théoriques n'ont jamais été aussi grands. « À l'époque de mes études, cette offre était bien moins large. Certains pourtant font une mine blasée. Serait-ce comme les vitamines : à trop en prendre, on finit par ne plus assimiler ? Il y a aussi la question de l'instrument, pour lequel il faut bien évidemment garder du temps. » Aux yeux du musicien, la motivation a une influence décisive sur cette capacité d'absorption. « Il faut faire comprendre aux étudiants que les années d'études représentent un environnement de recherche et d'expérimentation qu'ils ne retrouveront sans doute plus jamais, une fois happé par la vie active. » [JP] ■

« Nous ne sommes plus au 19<sup>e</sup> siècle, la situation de la musique classique a complètement changé. Le cadre formel du concert appartient au passé ; le public, peut-être moins connaisseur, mais réceptif, apprécie qu'on lui donne des repères sur ce qu'il va entendre. »  
Hans Egidi

## LE FACTEUR TEMPS

Responsable du département d'orgue de l'HEMU, Jean-Christophe Geiser place le débat sur le plan plus large de l'organisation des études et pointe du doigt un certain éparpillement de l'enseignement.

**Plutôt** que d'entrer dans les détails, Jean-Christophe Geiser préfère évoquer la problématique des branches théoriques dans la globalité du cursus académique. « L'orgue est un instrument à part, superlatif non seulement par sa taille mais aussi par l'étendue de son répertoire et des différents styles qu'il amène à maîtriser. Si, pour certains instruments, les deux heures de cours hebdomadaires peuvent paraître généreuses, pour l'orgue elles suffisent à peine à nouer les deux bouts d'un répertoire de six siècles – et traverser une pièce, c'est souvent déjà vingt à trente minutes qui s'envolent ! À cela s'ajoutent l'organologie et les autres compétences spécifiques qui sont autant d'heures passées hors de la pure pratique musicale. D'où une certaine prudence par rapport à tout nouveau cours qui vient s'ajouter à ce corpus de plus en plus imposant. »

**Pour** faire face à cette situation sans péjorer la qualité de vie de l'étudiant – dont les journées ne comptent que 24 heures ! – Jean-Christophe Geiser suggère d'opérer un choix en fonction des besoins spécifiques de chaque instrument. « Pour l'orgue, il paraît évident de privilégier par exemple les compétences en lien avec la liturgie – hymnologie, improvisation... – dès lors que presque tous les organistes officient ensuite dans une paroisse. De même, il me semble essentiel d'aiguiser les connaissances managériales des futurs professionnels qui ont des ambitions de concertiste : un artiste aujourd'hui doit savoir gérer sa carrière seul. Olivier Latry, l'un des plus grands organistes actuels – co-titulaire de Notre-Dame de Paris à 23 ans et professeur au CNSM de Paris à 33 ans – m'a raconté avoir envoyé une soixantaine de dossiers à des sociétés de concerts et reçu une quinzaine de réponses... toutes négatives ! Preuve que même le meilleur musicien ne peut être « que » musicien : il faut être capable de s'organiser, de gérer un cycle de concerts, et cela s'apprend, dans une certaine mesure en tout cas. »

**Le** titulaire de la Cathédrale de Lausanne salue l'instauration au Conservatoire de Lausanne d'une formation « post-certificat » comprenant également des cours théoriques dédiés aux organistes dont l'activité professionnelle ne permet pas d'embrasser un cursus complet à l'HEMU. « C'est une initiative qui répond à la réalité concrète du terrain : nous avons en Suisse d'une part la chance d'avoir des conditions salariales acceptables pour les organistes, contrairement à certains pays comme la France ou l'Italie, et d'autre part beaucoup de très beaux orgues qui ne seraient tout simplement pas, ou moins bien joués, sans le concours d'excellents amateurs. Ces nouveaux cours seront du reste obligatoires également dans le cursus bachelor des organistes de l'HEMU. » Quant à savoir si, à plus haut niveau, les professeurs d'instrument peuvent eux-mêmes prodiguer une part de l'enseignement théorique durant leurs cours, Jean-Christophe Geiser est quelque peu sceptique : « Nous ne sommes pas des génies universels ! Encore une fois, l'essentiel est de passer un maximum de temps avec nos étudiants, ce qui est de plus en plus difficile dans la société « supermarché » qui nous entoure, où l'on a potentiellement presque tout à disposition, mais où l'on ne sait plus guère que choisir, et où le risque de dispersion est réel. Les hautes écoles doivent donner un cadre, imposer un minimum de compétences obligatoires. Et le faire en fonction des spécificités de chaque instrument, de ses débouchés et, si possible, de chaque plan de carrière. » [AS] ■

## CULTURE MUSICALE DÈS LE CONSERVATOIRE

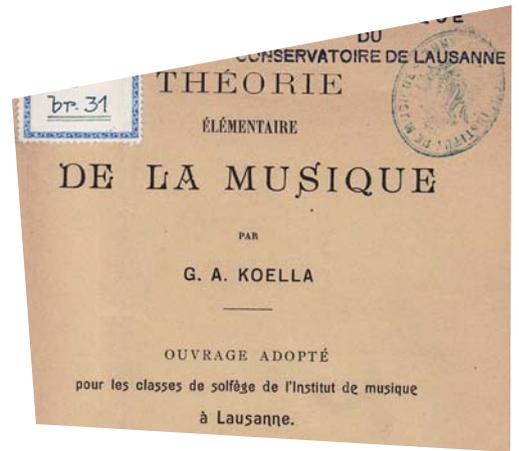
Développer l'oreille et une connaissance globale de la musique : telles seraient les priorités de Gyula Stuller, responsable du département des cordes de l'HEMU. Qui cite en exemple son expérience hongroise et évoque aussi le temps qui se rétrécit.

La première chose que mentionne Gyula Stuller lorsqu'on lui demande d'évoquer les branches théoriques, c'est l'oreille. « Le développement de l'écoute est la base de toute formation musicale, explique-t-il. On ne peut être meilleur musicien que ses propres oreilles ! Avec de l'entraînement, cela s'aiguise, se développe. C'est particulièrement important pour les cordes et les souffleurs, qui n'ont d'autre support que l'ouïe pour stabiliser l'intonation. » Sur le plan de l'enseignement théorique, le violoniste salue le parti pris lausannois d'imposer le solfège dès le Conservatoire : « C'est un plus d'arriver avec une connaissance de base à l'HEMU. On pourrait l'étendre à la culture musicale, comme lors de mes études à Budapest : avant d'entrer en classes supérieures, on suivait pendant les quatre années de « gymnase » une préparation à l'histoire de la musique, basée non pas sur des livres mais sur l'écoute. C'est un âge où l'on est très réceptif. Il est fondamental pour un futur professionnel d'avoir une vision globale du répertoire – de connaître pour un violoniste le répertoire de piano, les Lieder de Schubert, les opéras de Mozart... »

Si le but est clair, la méthode d'enseignement et les exigences méritent, elles, d'être ajustées. « On demande aux étudiants de rendre des travaux écrits à tous les niveaux du cursus : si cela convient à certains, c'est un vrai calvaire pour beaucoup. N'oublions pas qu'ils se destinent à la scène et non à la musicologie ! Pour un interprète, avec les moyens technologiques d'aujourd'hui, l'important n'est pas tant de savoir rédiger des articles, mais plutôt d'acquérir les outils qui vont lui permettre de savoir où trouver les bonnes informations – celles qui vont éclairer son jeu. C'est la même chose avec l'analyse, l'harmonie ou le contrepoint : je reconnais pleinement l'importance de savoir décoder une partition à la lumière des techniques qui lui ont donné vie – cela permet de mieux saisir

les intentions du compositeur et d'ainsi donner de meilleures interprétations sur scène et des informations plus pertinentes à ses élèves durant l'enseignement – mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille faire de nos étudiants des as de l'écriture. »

Pour Gyula Stuller, tout est question d'équilibre. « Le temps est une denrée de plus en plus rare. Je me souviens de ma première étudiante à Fribourg, Anne-Frédérique Léchaire (aujourd'hui en poste à l'Opernhaus de Zurich, *ndla*), qui suivait en parallèle un cursus de lettres à l'Université. Ce ne serait plus possible aujourd'hui : le nombre de branches annexes a considérablement augmenté, beaucoup d'étudiants sont contraints de travailler pour nouer les deux bouts. Les instruments, de plus, ne sont pas égaux face à l'horloge : un chanteur ou un corniste ne peuvent physiquement travailler six heures par jour, alors qu'un violoniste y est contraint par une concurrence internationale de plus en plus féroce. Le temps est révolu où chaque école avait ses traditions, sa personnalité : les standards transcendent les frontières et l'on doit s'y conformer. » Le salut pour le professeur de violon est dans une bonne organisation et une diversification des compétences... pratiques ! « Certains cours comme le quatuor devraient être obligatoires pour les cordes. Jouer à quatre développe l'oreille, la responsabilité individuelle vis-à-vis du groupe. » [AS] ■



## «THÉORIE ÉLÉMENTAIRE...»

«Parmi les beaux-arts, la musique est un des moyens les plus puissants pour compléter l'éducation, pour éveiller l'amour idéal et développer le sentiment moral et religieux», écrit le fondateur du Conservatoire de Lausanne Gustave-Adolphe Koëlla dans la préface de sa *Théorie élémentaire de la musique* publiée chez Fœtisch Frères à Lausanne. «Mais, pour arriver à ce résultat, il ne faut pas que l'étude en soit faite légèrement et dans un but purement conventionnel. Plus cette étude est approfondie, plus elle intéresse; elle déteint même d'une manière heureuse sur la culture générale. La théorie élémentaire est à la musique ce qu'est la grammaire à l'art d'écrire et de parler. Nous ne saurions donc trop insister sur la nécessité d'enseigner aux élèves les principes fondamentaux de la musique.» La théorie de la musique (solfège et harmonie) fait non seulement partie des branches enseignées dès l'origine à l'Institut de Musique, mais elle est obligatoire pour tous ceux qui suivent des cours d'instrument. L'école possède également pour chaque branche d'enseignement un programme indiquant «les méthodes à suivre, les études, exercices et œuvres musicales à faire exécuter, selon le degré d'avancement des élèves» (plaquette du Cinquantenaire). Ce degré d'organisation – inédit pour l'époque – fait de l'établissement un cas à part dans le paysage de l'enseignement de la musique, à une décennie de la création de l'Institut de Ribaupierre.

Pour en savoir plus, procurez-vous l'ouvrage des 150 ans du Conservatoire de Lausanne à paraître en octobre 2011 chez Infolio!

emp et u.  
molecul de plus de 500.  
de, les quintes étaient plus gr  
intés et a fait combiner le si b b e e.  
n origines. — Le total de  
12 si #  
01 do  
10 la bb  
11 mi bb  
9 si bb  
8 fa b  
7 do b  
6 sol b  
5 si  
4 fa #  
3 la  
2 re  
1 sol  
Par et:  
on prend  
on son  
On po  
de  
le  
Ds. a  
surtout  
4# à t  
mus no  
au lieu d'ay  
la lecture.  
on peut continuer ce systé  
retourner une certaine ton

## RETROUVER LE NATUREL DU CHANT

Convaincu par les approches transversales, Olivier Anthony Theurillat, professeur de trompette et responsable du département cuivres et percussion de l'HEMU, croit en l'alliance des connaissances esthétiques et du ressenti instinctif du matériau musical.

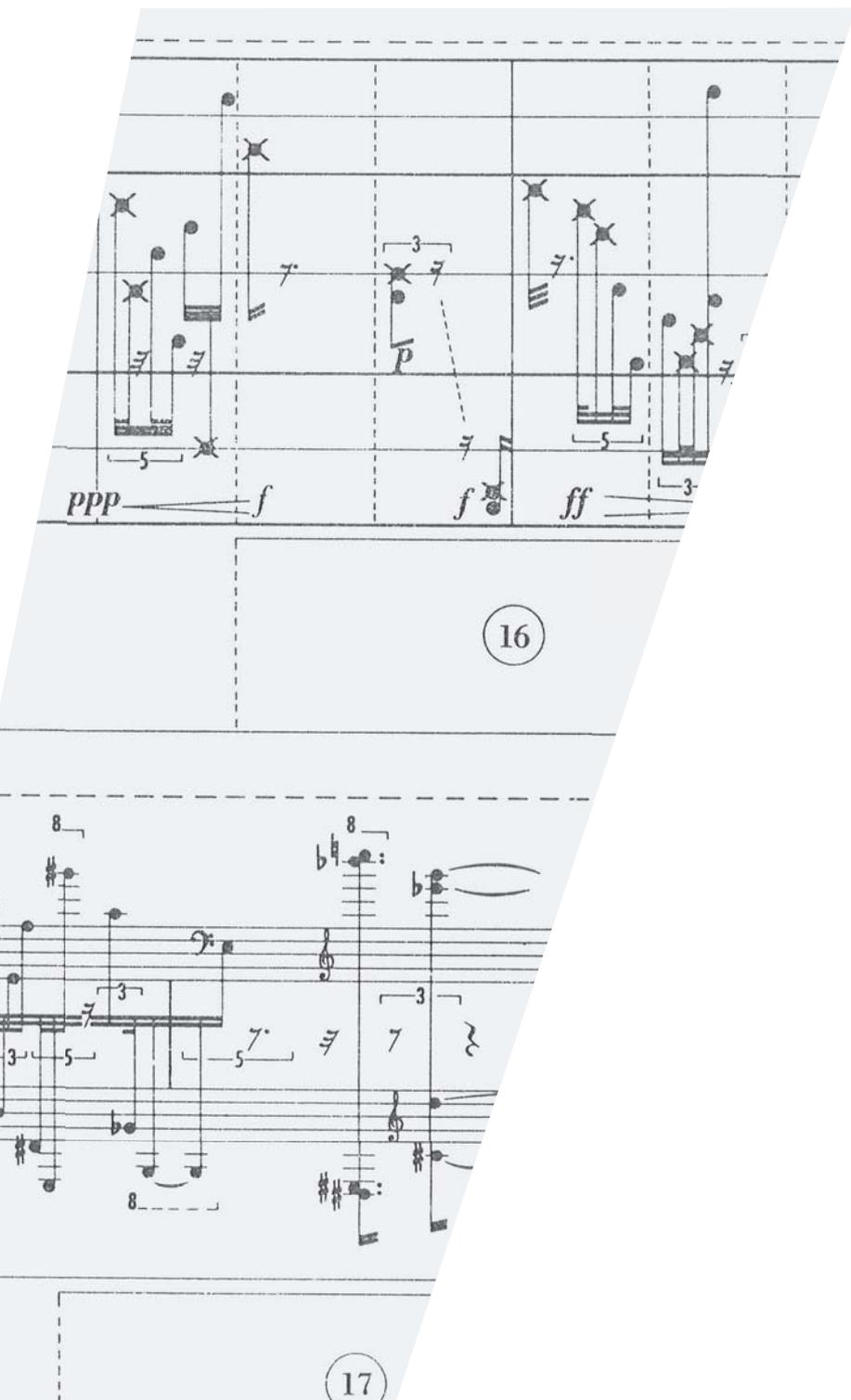
Comme nombre de ses collègues, Olivier Theurillat tient pour bénéfique un rapprochement entre bloc théorique et enseignement pratique. Il garde en mémoire la belle transversalité qui régnait au Conservatoire de La Chaux-de-Fonds durant ses premières années d'études. « L'enseignement était très porté sur la musique, se souvient-il. On apprenait les codes du langage à travers les sons, les phrases, les œuvres. »

Ce besoin de créer des ponts dépasse le simple cadre de la grammaire musicale. Pour Olivier Theurillat, il est nécessaire d'y inclure des notions d'histoire générale, l'enchaînement des grands courants esthétiques, les liens avec la littérature et les arts plastiques. « Je suis surpris de voir des étudiants sortir de plusieurs années d'histoire de la musique et mettre cinq minutes à faire le lien, par exemple, entre une œuvre créée en 1939 et la Seconde Guerre mondiale. »

Là n'est pas le seul effet de cette segmentation des savoirs. Elle touche également le cœur même du jeu instrumental. « Les élèves savent lire, mais ils enchaînent les notes comme des mots alignés les uns après les autres, sans réel ressenti du phrasé. Le soin du détail est important, mais en même temps cette perception hachée de plus en plus présente. Il faut retrouver le naturel du chant. » D'où vient ce manque ? « En Allemagne et en Autriche, où la tradition du folklore est encore forte, on a plus de facilité à sentir la musique dans son dessin mélodique. Il faut réapprendre à chanter de petites mélodies toutes simples, pour se reconnecter à ce savoir quasi instinctif. »

Il en va de même pour les questions rythmiques. « Au niveau du solfège, j'ai l'impression que l'on conçoit le rythme majoritairement avec son cerveau, et peu avec son corps. Lorsqu'il s'agit ensuite d'appliquer ces notions à l'instrument, une partie des étudiants me semblent foncièrement empruntés. » Du coup, il arrive à Olivier Theurillat de recommander à certains élèves de faire de la danse. « Il y a beaucoup à faire pour que la perception musicale retrouve une forme de simplicité spontanée. » [JP] ■

« En Allemagne et en Autriche, où la tradition du folklore est encore forte, on a plus de facilité à sentir la musique dans son dessin mélodique. »  
Olivier Anthony Theurillat



## COMMENTAIRE

Des avis passionnés, tranchés. Des réalités contrastées, des parcours et des horizons parfois diamétralement opposés. Un rythme propre dans la phrase, dans le verbe, miroir d'une pensée qu'il s'est vite révélé impossible de concilier en un seul et même grand texte thématique. Une impression de patchwork? Peut-être. Mais comme l'est toute société dans laquelle on accepte l'expression de la différence. Chacun des avis exprimés dans ces pages a sa place dans le débat, autorisé et légitime ; car chacun de ces avis a la saveur de l'honnêteté. Celle de femme – une femme ! – et d'hommes qui vivent leur métier en plaçant toujours le bien des étudiants au-dessus de tout, loin d'un dogmatisme rigide qu'on leur fait parfois porter. En musiciens, comme le rappelle Hervé Klopfenstein dans son éditorial. S'ils ne sont pas d'accord, c'est qu'ils ont tout simplement un vécu différent, qu'ils érigent tout aussi logiquement en exemple à suivre – de mon temps...

Seulement voilà : il est un intérêt général qui commence là où s'arrête la légitimité du pré carré de chacun et qui implique un choix clair dans la ligne à suivre, par tous. Une sorte de plus petit dénominateur commun autour duquel se construit une conduite générale, claire et forcément imparfaite. C'est essentiel lorsque l'on est investi d'une mission vis-à-vis de dizaines, de centaines d'étudiants – comme directeur, mais aussi comme professeur, détenteur d'une forme de « vérité » qu'il s'agit au minimum d'assumer.

Quel est-il, ce « plus petit dénominateur commun » ? À la lumière de ces témoignages, il y a d'abord la conscience qu'un changement est devenu essentiel ; la réforme est là, dictée par une institution qui évolue culturellement, sociologiquement, intellectuellement. Ensuite, il y a une conviction quasi unanime que la passerelle actuelle – brinquebalante, inégale – entre la théorie et l'instrument doit devenir un véritable pont, solide et incontournable aux yeux de tous. Le choix de la couleur et des véhicules pour le traverser peut attendre... C'est un début, une base solide pour construire : une façon de dire que l'on participe tous au même mouvement, à l'aide d'outils complémentaires. Mieux : indissociables. [AS] ■

## ETATS GÉNÉRAUX DE L'ORGUE

Samedi 12 novembre 2011, l'Association des Organistes Romands (AOR) convoque des « états généraux » à la Grotte 2 en collaboration avec l'HEMU et le Conservatoire de Lausanne. Face à une situation jugée préoccupante tant sur le plan de l'image de l'instrument au sein du public que de la liturgie, l'association faïtière de la profession convie des représentants des médias, de l'Eglise, de la politique et de la formation pour cerner le problème. Une attitude prospective qui n'a pas toujours été de mise au sein de la congrégation...

« L'orgue est un instrument paradoxal », explique Jean-Christophe Geiser, responsable du département d'orgue de l'HEMU et titulaire de la Cathédrale de Lausanne. « Presque oublié de la programmation des radio et des télévisions – avez-vous déjà suivi un récital d'orgue sur Mezzo ? – souffrant aux yeux de certains de son lien avec le culte, il peine souvent à tenir son rang parmi les autres instruments de musique. Méconnu parfois de ceux qui parlent de musique classique, soupçonné de dérive cléricale, on le cantonne trop souvent dans un isolement poli et respectueux. » Selon l'organiste, même les églises en viennent parfois à le trouver « démodé », voire « encombrant », lui préférant pour certaines l'orgue électronique ou le tandem guitare-voix : un comble pour « l'instrument-roi » !

Assez en tout cas pour faire réagir l'AOR, qui décide d'utiliser la plateforme de rencontre de son assemblée annuelle non pour discuter en vase clos de ses problèmes – « et se morfondre en son ghetto comme elle a trop tendance à le faire... » – mais pour porter le débat vers l'extérieur en invitant des personnalités concernées par la problématique à s'exprimer et à réagir sans tabou. « Il est important que les organistes écoutent ce que l'on a à leur dire » insiste Jean-Christophe Geiser, qui attend beaucoup de cette journée dont il est l'initiateur. Celle-ci s'articule en quatre parties thématiques, portées par les interventions de deux personnes à chaque fois et suivies d'une discussion. Dans l'ordre : médias et orgue, églises et orgue – avec des représentants des Eglises protestante et catholique romaine – décideurs culturels et orgue – avec l'ancienne Conseillère d'Etat fribourgeoise Ruth Lüthi et le chef du Service de la culture lausannois Fabien Ruf – et enfin formation et orgue – avec le directeur du site de Lausanne de l'HEMU, Paul Urstein, et la directrice du Conservatoire de Lausanne, Helena Maffli. ■

[www.organistesromands.ch](http://www.organistesromands.ch)



## À LA DÉCOUVERTE DE LA RECHERCHE

Pour faire suite à la Semaine de la recherche qui a eu lieu au printemps dernier, une série de conférences est prévue durant l'année académique 2011-12. L'occasion pour les étudiants et professeurs de l'HEMU, ainsi que pour toute personne intéressée, de découvrir la grande diversité des recherches qui sont menées dans le domaine de la musique.

**Lundi 17 octobre 2011**

Vincent Arlettaz (VS)

**LE STUDIO DE LA FONDATION TIBOR VARGA**

**À GRIMISUAT – VOYAGE AU PAYS DU SON**

Coordinateur de la recherche sur le site de Sion, Vincent Arlettaz ouvrira cette série de conférences en emmenant les auditeurs à Grimisuat, près de Sion en Valais, à la découverte du studio d'enregistrement de la Fondation Tibor Varga.

**Lundi 28 novembre 2011**

Angelika Güsewell (VD)

**LE SENS DE LA BEAUTÉ OU LA**

**PERSONNALITÉ DU MUSICIEN**

L'idée qu'il existe des différences de personnalité entre instrumentistes à cordes, cuivres, bois, pianistes et chanteurs est largement répandue chez les musiciens. Stéréotypes? Clichés? Ou réalité? Responsable de la recherche de l'HEMU, Angelika Güsewell présentera des données de recherche toutes récentes sur la question.

**Lundi 16 janvier 2012**

George Vassilev (VS)

**TECHNIQUES AVANCÉES POUR GUITARE**

Professeur de guitare à l'HEMU, George Vassilev met au point depuis plusieurs années une nouvelle méthode de développement instrumental. Il montrera comment des exercices de coordination psychomotrice inhabituels et des «synchronisations contrariées» lui permettent d'atteindre une coordination impeccable des doigts et des mains.

**Lundi 12 mars 2012**

Rémy Campos, Pierre Goy, Laurence Jeanningros, Jean-Yves Haymoz – projet Czerny (GE / FR)

**AUX SOURCES DU PIANO BEETHOVÉNIEN :  
INTERPRÉTER À PARTIR DES TRAITÉS DE  
CARL CZERNY**

Laurence Jeanningros, Pierre Goy, Remy Campos et Jean-Yves Haymoz (professeurs de l'HEMU et de la HEM de Genève) expliqueront – exemples musicaux à l'appui – comment ils entendent renouveler le questionnement sur l'historicité des pratiques musicales en mettant à l'épreuve les conseils de Carl Czerny (1791-1857) pour jouer la musique de clavier de Beethoven.



**Lundi 23 avril 2012**

Cristina Bellu (VD)

**ICE MODE**

Professeur de didactique du violoncelle à l'HEMU, Cristina Bellu est responsable d'un projet de recherche sur le lien entre le développement moteur de l'enfant et l'apprentissage du violoncelle. Elle présentera sa démarche ainsi que ses premiers résultats.

**Lundi 4 juin 2012**

**PRÉSENTATION DE TRAVAUX D'ÉTUDIANTS**

Au mois de juin, le public aura l'occasion de découvrir quelques projets bachelor et master particulièrement intéressants des étudiants de l'HEMU.

## Concours suisse de musique pour la jeunesse 2011

Nous félicitons les élèves du Conservatoire de Lausanne ayant pris part aux épreuves régionales et au concours final à Bâle, et plus particulièrement ceux qui y ont décroché la plus haute récompense :

- **Aurore Grosclaude**, piano II, classe de Magali Bourquin, 1<sup>er</sup> Prix avec félicitations
- **Leonard Schick**, clavecin III, classe de Claire-Anne Piguet Al Saghir, 1<sup>er</sup> Prix
- **Trio Triello**, ensemble de musique ancienne antérieure à 1750 III E, classes de Jan Van Hoecke (Nadia Ghassabi), Edouard Jaccottet (Mélodie Pican) et Claire-Anne Piguet Al Saghir (Leonard Schick), 1<sup>er</sup> Prix
- **Duo Rosso Biondo**, duo de musique de chambre II E, classes de Tina Strinning (Samuel Hirsch) et André Locher (Zoltan Horber), 1<sup>er</sup> Prix

### Les résultats des élèves du Conservatoire de Lausanne

Concours régional à Bâle	Discipline, catégorie	Prix obtenu	Concours final
<b>Leonard Schick</b> Classe de Claire-Anne Piguet Al Saghir	Clavecin III	1 <sup>er</sup> prix	1 <sup>er</sup> prix
<b>Trio Triello</b> Nadia Ghassabi, flûte à bec Classe de Jan Van Hoecke Mélodie Pican, violon Classe d'Edouard Jaccottet Leonard Schick, clavecin Classe de Claire-Anne Piguet Al Saghir	Ensemble de musique ancienne antérieure à 1750 III E	1 <sup>er</sup> prix avec félicitations	1 <sup>er</sup> prix

Concours régional à Berne	Discipline, catégorie	Prix obtenu	Concours final
<b>Tilia Gerber</b> Classe de Stéphane Mooser	Cor III	3 <sup>e</sup> prix	
<b>Catherine Michel</b> Classe d'Hiroko Kawamichi	Chant III C	1 <sup>er</sup> prix	2 <sup>e</sup> prix
<b>Fiona Heer</b> Classe d'Hiroko Kawamichi	Chant III C	2 <sup>e</sup> prix	
<b>Duo Gieruc-Moser</b> Théo Gieruc, flûte traversière Classe de Heidi Molnar Maud Moser, harpe Classe de Christine Locher	Duo de musique de chambre III E	3 <sup>e</sup> prix	
<b>Duo Temel</b> Anouk Temel, flûte traversière Classe de Heidi Molnar Tamiel Temel, percussion Classe de Stéphane Borel	Duo de musique de chambre I E	1 <sup>er</sup> prix	2 <sup>e</sup> prix

Concours régional à La Chaux-de-Fonds	Discipline, catégorie	Prix obtenu	Concours final
<b>Aurore Grosclaude</b> Classe de Magali Bourquin	Piano II	1 <sup>er</sup> prix avec félicitations	1 <sup>er</sup> prix avec félicitations
<b>Ionah Maiatsky</b> Classe de Magali Bourquin	Piano I	1 <sup>er</sup> prix	3 <sup>e</sup> prix

Concours régional à Neuchâtel	Discipline, catégorie	Prix obtenu	Concours final
<b>Mélodie Pican</b> Classe de Marja-Liisa Marosi	Piano III	3 <sup>e</sup> prix	
<b>Sophie Duperrex</b> Classe de Magali Bourquin	Piano III	3 <sup>e</sup> prix	
<b>Duo Celli Antichi</b> Anna Borkenhagen, violoncelle (hors Conservatoire) Basile Ausländer, violoncelle Classe de Denis Guy	Duo de musique de chambre II E	1 <sup>er</sup> prix	2 <sup>e</sup> prix
<b>Duo Joffré-Lam</b> Abel Joffré, violon Classe de François Gottraux Olivier Lam, piano Classe de Magali Bourquin	Duo de musique de chambre II E	2 <sup>e</sup> prix	
<b>Duo Rosso Biondo</b> Samuel Hirsch, violon Classe de Tina Strinning Zoltan Horber, piano Classe d'André Locher	Duo de musique de chambre II E	1 <sup>er</sup> prix	1 <sup>er</sup> prix
<b>Olivier Lam</b> Classe de Magali Bourquin	Piano II	2 <sup>e</sup> prix	
<b>Duo Doubles croches</b> Joël Terrin, chant (hors Conservatoire) Elisa George, piano Classe de Gueorgui Popov	Duo de musique de chambre III C	2 <sup>e</sup> prix	

## En outre, les élèves suivants ont également obtenu un prix :

**Naomi Rottermann** a obtenu un 1<sup>er</sup> prix de piano au concours régional et un 3<sup>e</sup> prix au concours final, catégorie II. Cette branche est étudiée à l'Ecole sociale de musique de Lausanne.

**Rasma Larsens** a obtenu un 2<sup>e</sup> prix pour le piano, catégorie III. Cette branche est étudiée à l'Ecole cantonale de Lucerne.

**Romain Gili** a obtenu un 3<sup>e</sup> prix pour le piano, catégorie II. Cette branche est étudiée au Conservatoire de musique de l'Ouest vaudois. ■

[www.sjmw.ch](http://www.sjmw.ch)



## BRÈVES

01

[www.ciml.ch](http://www.ciml.ch)

Actuellement en master de pédagogie dans la classe de Christian Favre, le pianiste **Sylvain Viredaz** a décroché en juin 2011 le 1<sup>er</sup> Prix du 11<sup>e</sup> Concours d'interprétation musicale de Lausanne (anciennement Rencontres musicales de la Venoge), présidé par le violoncelliste François Guye. La première édition en 1991 avait couronné deux musiciens qui aujourd'hui tiennent le haut du pavé : le pianiste Cédric Pescia et le violoncelliste Joël Marosi.

02

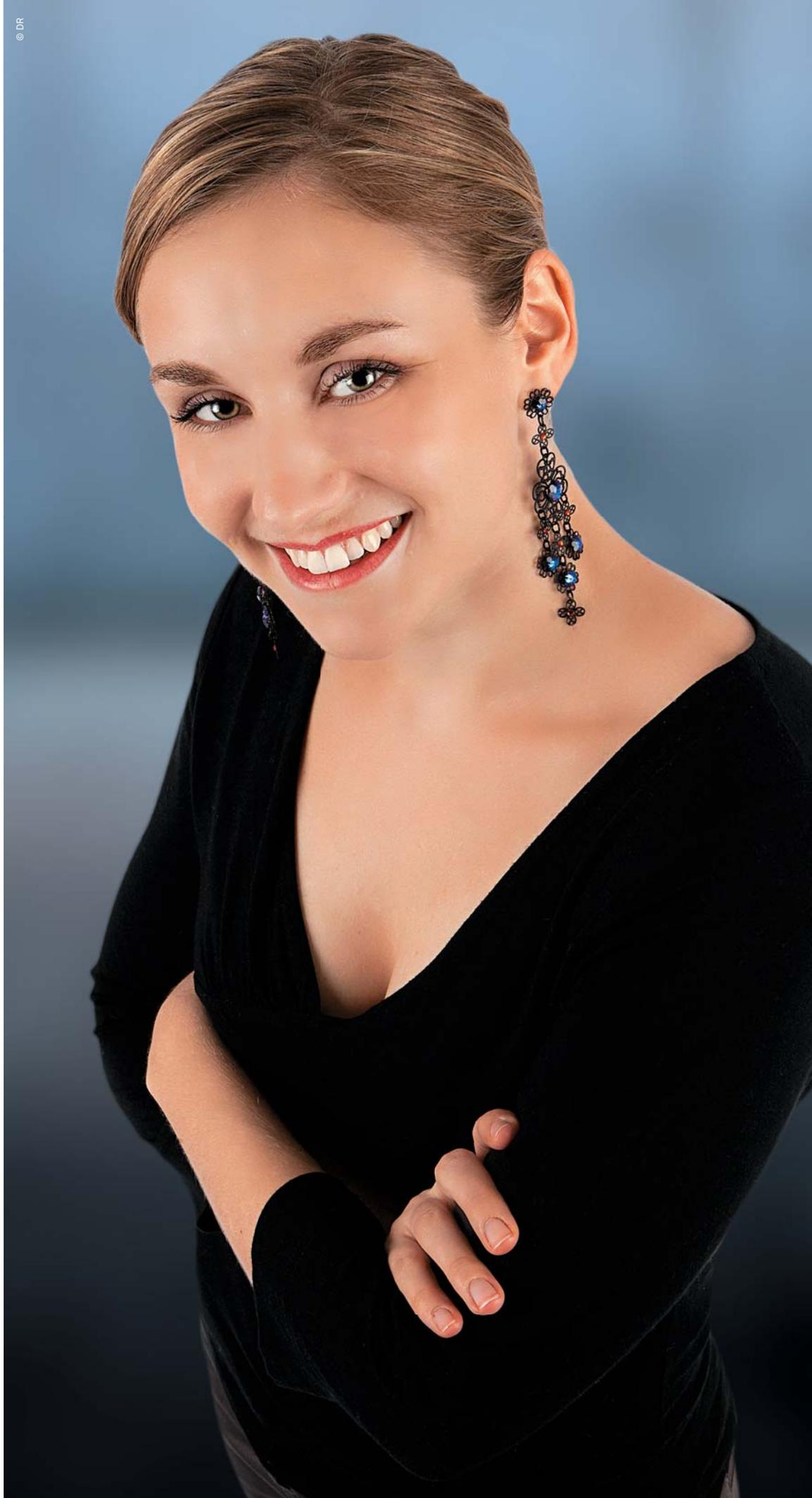
[www.barocktage.at](http://www.barocktage.at)

Professeur de flûte à bec au Conservatoire de Lausanne, **Jan Van Hoecke** vient de remporter en juin 2011 le 1<sup>er</sup> Prix ainsi que le Prix du public du 7<sup>e</sup> Concours international Johann Heinrich Schmelzer à Melk, dans le cadre des *Internationale Barocktage* de la cité autrichienne célèbre pour son abbaye bénédictine surplombant le Danube.

03

[www.moserdesign.ch](http://www.moserdesign.ch)

Début 2010, la Haute Ecole de Musique et le Conservatoire de Lausanne mandatait l'agence **>moser** pour redéfinir ses identités et sa communication. Après avoir repensé la marque HEMU en profondeur (fondamentaux, positionnement, nom, identité visuelle), >moser a sollicité le photographe **Olivier Pasqual** pour réaliser les concepts photographiques imaginés par l'agence. Ces mises en scène acrobatiques ont été récompensées en juin 2011 lors de la 8<sup>e</sup> édition du Grand prix romand de la création parmi plus de 98 productions photographiques en compétition.



## ANTOINETTE DENNEFELD

Si elle ne venait de décrocher avec les honneurs son master de soliste dans la classe de Gary Magby, on pourrait croire à lire son CV qu'Antoinette Dennefeld est installée dans la carrière depuis de nombreuses années. La mezzo-soprano strasbourgeoise profite en plein de la structure de l'Atelier lyrique de l'HEMU mise sur pied il y a dix ans. Nous l'avons rencontrée au début de l'été, entre deux représentations de *Rigoletto* à Avenches.

### ANTOINETTE DENNEFELD, VOUS VENEZ DE STRASBOURG, POURQUOI AVOIR CHOISI LAUSANNE POUR VOS ÉTUDES SUPÉRIEURES ?

Je ne trouvais pas mon compte en France : trop de théorie et pas assez de pratique. Ce qui m'a tout de suite séduite sur le site Internet de Lausanne, ce sont les six heures hebdomadaires d'Atelier lyrique, ainsi que les deux heures de leçons individuelles par semaine (contre 30 minutes dans un conservatoire de région française). La formation offerte est très complète : on travaille la voix, le corps, la gestion de l'espace scénique, le rapport au public ; même avec piano, on se trouve d'emblée face à des conditions « réelles ».

### ERIC VIGIÉ, LE DIRECTEUR DE L'OPÉRA DE LAUSANNE, VOUS A RAPIDEMENT DONNÉ VOTRE CHANCE...

Oui, il s'intéresse beaucoup aux jeunes de la région. Mettre les pieds sur une vraie scène dès la première année est un gage inestimable d'efficacité. En même temps, il faut rester vigilant, ne pas trop s'emballer avec cette soudaine exposition au feu des projecteurs : contrairement aux Musikhochschule allemandes où les étudiants se comptent par centaines, nous avons ici, en raison de notre petit nombre, l'opportunité de nous faire rapidement une place, ce qui ne sera pas forcément le cas dans la « vraie vie ».

### COMMENT ENVISAGEZ-VOUS JUSTEMENT LE GRAND SAUT DANS LA VIE PROFESSIONNELLE ?

Il faut oser se lancer, avoir de l'ambition, tout en ayant pleinement conscience de ses limites. Les concours sont de bonnes opportunités pour se situer : ils vous permettent de découvrir d'autres parcours, d'autres expériences, d'autres façons de chanter. Le monde artistique est un monde d'ego, c'est sans doute la composante la plus difficile à gérer : il faut apprendre à être à la fois dedans – ne pas trop se poser de questions – et dehors, garder un recul critique. J'ai l'impression que l'HEMU m'a beaucoup aidée sur ce plan : j'y ai appris une certaine autonomie de jugement par rapport à mon oreille et à mes capacités. Il est important en même temps de conserver des points d'ancrage extérieurs, des personnes de confiance : un professeur, un pianiste, un chef d'orchestre... Je me réfère pour ma part à mon compagnon, qui n'est pas chanteur et voit donc les choses de façon neutre et pragmatique. ■

[www.antoINETTE.dennefeld.com](http://www.antoINETTE.dennefeld.com)



## ZOOM

Née à Strasbourg, Antoinette Dennefeld entame très jeune une formation artistique variée, comprenant le piano, le théâtre et la danse qu'elle pratique pendant treize ans et grâce à laquelle elle fait ses premières expériences scéniques. Elle débute sa formation lyrique au Conservatoire de région de Strasbourg, puis à Freiburg im Breisgau (Allemagne). Parallèlement, elle étudie les arts du spectacle à l'Université de Strasbourg, ce qui lui permet de s'initier aux arts du cirque, à la manipulation de marionnettes et à la conception de costumes.

