

Zeitschrift: Animato
Herausgeber: Verband Musikschulen Schweiz
Band: 17 (1993)
Heft: 6

Artikel: Bach et Bruel: confrontation!
Autor: Lehmann, Dominique
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-959400>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Evaluation de l'élève d'une école de musique; pourquoi? comment?

Où l'on voit les tribulations d'un musicien ayant toujours détesté les examens, n'ayant jamais, dans cette situation, adopté une attitude combative et se retrouvant à la tête d'une école de musique et de ce fait, organisant et présidant des centaines d'examens chaque année, dans l'espérance que les élèves ne s'y sentiront pas trop mal, que les professeurs y recevront une aide constructive et que le jury sera à l'aise pour la lui donner.

Dans le cadre de l'éducation musicale, l'évaluation de l'élève est-elle fondamentalement admissible? La procédure peut-elle pervertir le processus? Me manque-t-il un rouage pour vivre les sessions d'examens avec sérénité?

Les réunions de la Coordination Romande des Ecoles de Musique et Conservatoires CREMC' auront permis d'apprécier divers points de vues sur la question et de mener une réflexion séparant le principe d'évaluation de sa procédure. J'en suis reconnaissant à mes collègues d'avoir eu ces possibilités d'échanges, spécialement à Roland Vuataz qui peut revendiquer la paternité de nombreux propos ci-dessous.

La définition apportée lors de nos discussions est la suivante: l'évaluation est la confrontation d'un objectif et d'un résultat. Elle se rencontre partout et de tout temps. Dans la nature déjà, la sélection naturelle est une forme d'évaluation; pour survivre, il faut s'adapter aux conditions de vie de l'endroit et du moment, il faut donc les évaluer. Dans la culture d'un peuple aussi, l'évaluation est présente. Si nous n'allons pas en costume de bain au travail, ce n'est pas seulement parce qu'il fait froid, mais cela serait aussi mal perçu par l'entourage. L'évaluation fait donc partie du processus d'apprentissage, il n'y a donc pas de raison qu'elle ne soit pas présente dans les écoles de musique. Le musicien travaillant son

instrument, et le professeur enseignant son élève, que font-ils d'autre qu'évaluer?

Un point important est donc clarifié: le principe de l'évaluation n'est pas en cause. Serais-je sur le chemin d'une réconciliation? Allons donc regarder la procédure de plus près. Attardons-nous tout d'abord sur l'objectif des études musicales en général. Au cours d'un examen, c'est la performance de l'élève qui est jugée; il y aura donc une grande différence entre l'élève de section professionnelle et celui de section non-professionnelle. Le premier devra à maintes reprises prouver ses qualités; il devra donc être performant; pour lui la situation de l'examen se justifie pleinement. Le second (98% des élèves des écoles de musique) n'a pas ce besoin; pour lui, le but visé au travers des études musicales est différent. Si, en le formant, nous voulons lui permettre plus tard une vie musicale plus active que simplement l'écoute de concerts, nous devons penser à le rendre indépendant. Nous devons lui permettre de pratiquer son instrument dans des orchestres d'amateurs ou dans des groupes de musique de chambre en se passant de l'aide d'un professeur. Pour acquérir cette indépendance l'élève devra non seulement savoir jouer de son instrument, mais il devra aussi savoir communiquer par la musique. Il devra encore connaître les éléments nécessaires à une lecture correcte de la partition (rythme, phrase, construction, style etc.). De plus, il aura dû acquérir toutes ces notions relativement en moins de temps qu'un musicien professionnel et à un rythme d'apprentissage qui lui est propre, étant donné qu'il est probablement moins doué qu'un futur professionnel et qu'il mène cet apprentissage de front avec l'école. De ce point de vue, il me semble indéniable que le processus d'évaluation tienne compte de ces objectifs et de ces contraintes pour établir une procédure adéquate.

Sur ce plan, je doute que le système actuel d'examens prenne ces données en considération.

Puisque nous parlons de communication par la musique, relevons encore que l'examen à huis-clos ne met pas l'élève en situation de communiquer. Celui-ci se sait jugé et préférera assurer son jeu plutôt que de prendre des risques expressifs. Pour pallier ce défaut, on attend souvent du jury un jugement objectif. Peut-être que c'est possible si l'on s'occupe uniquement de la qualité technique (on verra facilement, par exemple, que le violoncelliste ne tire pas son archet droit); encore que, depuis 1920, des expériences faites dans le domaine de la docimologie montrent toutes la subjectivité des notes, même dans des branches dites exactes comme les mathématiques. Que penser alors du domaine artistique? Comment un jury peut-il juger objectivement la qualité expressive d'un jeu?

Nous en arrivons au cœur du problème: l'objectif visé par l'évaluation elle-même. La docimologie est la science et la pratique du contrôle des connaissances. Dans ce sens l'examen joue bien et facilement ce rôle. Mais qui contrôle quoi, si ce n'est l'autorité directoire ou politique qui garde un œil sur ce qui se fait au sein de l'institution? En quoi cette évaluation des connaissances acquises (évaluation sommative) aide-t-elle l'élève? Comment faire en sorte que cette évaluation devienne utile à l'élève, donc formative? Il est temps de débattre de cette question.

Supprimer les examens, supprimer toute évaluation semble inadéquat. Les échos que nous recevons de Suisse allemande, où les écoles de musique ne font, en principe, pas passer d'examens à leurs élèves de niveau non-professionnel, ne sont pas toujours positifs. Il semble que l'enseignant fasse trop de concessions au vécu de l'élève, vécu extérieur à la musique, et que le rythme de progression soit souvent trop lent par manque de stimulation, stimulation reçue par certains comme qualité principale de l'examen.

De toute façon, je ne suis pas sûr que les écoles de musique, toutes plus ou moins liées financièrement aux départements de l'instruction publique ou au niveau communal, à la direction des écoles, aient suffisamment d'indépendance pour bouleverser une procédure d'examens qui est la reproduction du modèle scolaire.

Changer le système d'examens, pour le rendre plus utile à l'élève, ne sera d'ailleurs guère possible sans mettre plus de temps à disposition pour évaluer celui-ci. Actuellement, est-ce simplement envisageable financièrement? Faut-il transformer fondamentalement les budgets pour donner au poste «examens» les moyens correspondants aux exigences d'une pédagogie adaptée aux futurs amateurs? Y a-t-il encore d'autres voies possibles à explorer?

Pour ma part, j'ai été élevé dans l'idée que le besoin de s'exprimer nous en donne les moyens. Le besoin de s'exprimer ne souffre aucune concession; il est donc, du point de vue de la qualité, le stimulant nécessaire et suffisant au développement de l'élève. Et je me prends à rêver que dans les écoles de musique, une des principales occupations ne serait pas de passer des examens, mais de faire de la musique, musique de qualité parce qu'elle est communication avec les autres: partenaires et public.

Il semble que j'aille encore du chemin à parcourir pour me réconcilier avec les examens. Il est temps d'établir un débat sur cette question. Il est temps que les professeurs se réunissent et discutent de ce problème. Il me semble important qu'une réflexion entièrement axée sur la pédagogie s'établisse entre les professeurs et que des solutions soient proposées aux directeurs d'établissements. A ces dernières restera le soin d'établir leur potentiel de réalisation. Tel est mon vœu pour l'avenir des sections non-professionnelles des écoles de musique.

Qu'un débat s'établisse à travers «Animato» serait déjà une bonne chose et je me réjouis de lire des avis contradictoires, proches, hardis ou polémiques.

Olivier Faller

Bach et Brüel: confrontation!

Dans le dernier numéro d'«Animato», nous prétendions établir à coups de généralisations abusives, de catégorisations outrancières et de définitions sommaires, une pseudo-distinction entre musique classique et musique de variété. Aujourd'hui, nous nous expliquons...

En guise d'introduction à notre comparaison, quelques questions simples. En 1985, apparaissait sur le marché du disque toute une série de titres célèbres, arrangés pour un grand orchestre symphonique. Pour la première fois, on entendit Prince, Michael Jackson et bien d'autres, interprétés par une prestigieuse phalange londonienne. Ajoutez encore une puissante masse chorale, et vous obtiendrez des effets spectaculaires garantis. Brusquement, des «fun-bes» comme *Thriller* et *Purple Rain* se mirent à ressembler vaguement à du Wagner épuré. Cette lointaine similitude autorise-t-elle pour autant à les classer hors du répertoire de variété?

Dominique Lehmann vient de remporter un premier prix de Virtuosité de piano au Conservatoire de Lausanne et termine une licence en Lettres. Il s'intéresse également au jazz et à la variété et compose dans tous les genres. Il nous propose ici le deuxième volet de trois articles autour de ses sujets favoris.

Serges Gainsbourg n'a jamais caché s'être inspiré pour quelques-unes de ses chansons des thèmes de Brahms, Chopin et Dvorák. Ces emprunts suffisent-ils à ranger l'auteur de *Le Monde Incessant* parmi les compositeurs classiques? Dans les deux cas, il me semble s'imposer une réponse négative. Si l'on s'amusait à prendre une mélodie des Beatles comme sujet pour une fugue, je gage que le résultat sonnerait indubitablement «classique». Ces quelques remarques qui tiennent davantage du bon sens que de l'analyse, mettent en évidence le fait suivant: la différence fondamentale entre classique et variété se situe au niveau de ce que nous appelons la forme.

La forme musicale

Quelques précisions initiales. On appelle «forme musicale» un principe d'organisation de sons procédant selon deux axes, un axe «vertical» qui opère un choix parmi l'infinité de sons possibles et un axe horizontal qui déploie cette palette sonore dans le temps. Distinguons d'emblée la forme générale, le définit plus haut, des formes-types de la musique classique, à savoir, certains schémas intellectuels qui balisent d'une manière plus ou moins contraignante le discours musical: la sonate, la suite, la fugue, le canon, le lied etc. Dans une perspective très générale, une forme apparaît dès qu'une série de sons se combinent pour former des motifs (quelques notes) ou des thèmes (quelques mesures), c'est-à-dire des entités sonores reconnaissables. Dès lors, il me semble possible de déterminer l'archétype de toute forme musicale: la récurrence de ces éléments de base caractéristiques formant ainsi une structure annulaire. Apparemment, le retour d'un thème connu, dans la dynamique d'un morceau, provoque l'essentiel de la jouissance d'une écoute musicale. C'est ici que la démarche entre classique et variété diffère.

La forme classique

Pour un compositeur classique, le thème constitue un matériau de base, à partir duquel doit se construire une structure complexe. A titre d'exemple, une fugue, dont le principe se résume à un thème (sujet) confié à trois ou quatre voix qui se «courent

après», ne nécessite pas une mélodie générique particulièrement élaborée. Au contraire, trop compliquée, elle devient moins malléable, par conséquent réfractaire à être développée. Il est frappant de constater qu'un des chefs-d'œuvre du genre, *L'Art de la fugue*, de Bach, est introduit par un sujet d'une platitude consternante. En l'occurrence, le véritable intérêt de cette forme provient des diverses métamorphoses du thème tout au long de la pièce. En effet, si bien exposé, il est projeté dans d'autres tonalités, renversé, augmenté, diminué, pris en strette etc. Jeudi prodigieusement subtil de combinaisons et de transformations à partir d'éléments rudimentaires.

De fait, au cours de l'histoire de la musique, les compositeurs se sont attachés à prolonger et à compliquer de plus en plus le développement suivant l'exposition des thèmes principaux, dans le but, semble-t-il, de faire languir l'auditeur et de retarder au maximum l'instant jouissif et salvateur de la réexposition.

La forme variété

Dans une chanson, il existe invariablement deux éléments thématiques, A/B ou couplet/refrain, dont la succession constitue la structure-type qui génère la majeure production de la variété. Par exemple, prenons un morceau du groupe des sympathiques Beach boys, *California Girls*. Certes, cette chanson n'est pas la révolution la plus fulgurante de l'histoire du rock, mais l'exemple a l'avantage d'être bref. La forme en est la suivante: introduction (quelques accords à la guitare), couplet, refrain, couplet (avec chœurs), refrain, transition (sur quatre notes) et refrain (avec chœurs).

Des styles plus récents préfèrent aux longues mélodies des motifs courts, très rythmés tenant lieu de refrain (rap, house, space, techno), le principe démentant l'identique. Dans cette perspective, le thème, loin de servir de point de départ, constitue un véritable aboutissement. En effet, une fois trouvé un refrain qui «accroche» ainsi qu'un couplet, il suffit de les faire entendre successivement en variant tout au plus légèrement l'instrumentation.

L'éternel retour

Dire que la musique est un art qui se développe dans le temps ne relève sans doute pas de la dernière originalité. Il n'est donc pas absurde de poser l'existence d'un temps musical. De ces quelques réflexions, nous pouvons déduire que le temps de la variété est homogène, qu'il fonctionne sur le mode de l'éternel commencement, en bref, qu'il est cyclique.

Le classique procède également par récurrence, mais dans la métamorphose, l'évolution de son matériau thématique. Rupture, mutation, contraste, autant d'éléments qui suggèrent l'irruption d'un devenir dans la dynamique d'une œuvre classique. La réapparition d'un thème connu n'est pas perçue comme une simple répétition, mais au contraire, revêt un caractère, une signification nouvelle, conditionnée par tout le cheminement du développement. Dès lors, il me semble pertinent de cerner cette évolution dans le cercle par l'image d'un temps en spirale.

L'écoute musicale

Cette différence formelle quelque peu abstraite que nous avons mis en lumière se répercute d'une manière très concrète sur la qualité d'écoute que nous investissons dans l'audition d'œuvres musicales. En effet, je prétends qu'on ne peut écouter de la même manière une symphonie de Beethoven et une chanson des Beatles. Les deux engagent bien entendu de prime abord notre sensibilité et notre émotivité, mais l'une demande une grande concentration tandis que l'autre nécessite davantage une sorte de réceptivité passive de façon à être «emporté» par la musique. Ce point de vue nous amènera plus loin à aborder le problème délicat de la «finalité» du classique et de la variété.

Qu'il me soit permis de préciser, pour conclure provisoirement, qu'il n'est pas question ici de faire le procès de l'un ou l'autre genre musical. Je tiens à souligner que, si j'ai suggéré que la musique de variété se distingue du classique par une structure nettement moins élaborée, je n'en tire aucune conclusion quant à la qualité. De surcroît, je vois mal comment cela serait possible, à moins de poser d'une manière péremptoire que davantage de complexité rime avec davantage de musicalité... (à suivre)

Dominique Lehmann

Le journal Animato se propose d'exposer les activités et les événements des Ecoles de musique. Grâce à sa large diffusion, les idées pédagogiques et musicales, les communiqués et les annonces peuvent intéresser et toucher un vaste public. Alors écrivez-nous.

* CLAVICHORD * VIRGINAL * SPINETT *
* CEMBALO * HAMMERFLÜGEL *

Klangspektrum von der Renaissance bis zur Romantik

CEMBALO-ATELIER
EGON K. WAPPMANN
8967 WIDEN-Mutschellen
057 33 20 85



Vertretung europäischer Meisterwerkstätten
Verkauf - Reparaturen - Stimmungen - Konzertservice

Die Musikschule Ennetbürgen geht neue Wege

Der Ennetbürgen Musikschulleiter Emil Wallimann geht neue Wege: Privat-Sponsoring heisst das Zauberwort für die vierzig Mitglieder seiner Jungmusik im Kanton Nidwalden. Als Gönner, heute meist Sponsoren genannt, sollen lokale Firmen gewonnen werden. Mit dieser Idee sollen die Jungmusik und die Musikschule allgemein in der Öffentlichkeit breiter abgestützt werden.

Im Gespräch mit Emil Wallimann wird einem klar, Welch hohen Stellenwert er der Musikziehung beimisst. So gibt der gelernte Baupfleger, der seine musikalische Ausbildung auf dem zweiten Bildungsweg absolvierte, seit einiger Zeit eine eigene «Musigschuelzytg» heraus, mit der er die Musikschule und die Musikerziehung in seiner Gemeinde und in Nidwalden breiter abstützen will. Daneben gibt er auch Vorträge für Eltern, in denen er zeigt, wie sie ihr Kind beim Erlernen eines Instruments unterstützen können. Vor einiger Zeit hat Wallimann ein eigenes dreiteiliges Theorieheft geschrieben, für das er von der Schweizerischen Gesellschaft für musikpädagogische Forschung eine Anerkennung erhielt. Emil Wallimann ist in seiner Grundhaltung konsequent: «Wenn man am Abend heimgeht, soll man immer sehen, was man gearbeitet hat.» So ist es auch mit dem Üben, das er seinen Musikschülern auf eindrückliche Art beibringt. Hier kommt der Praktiker voll zum Zuge, wenn er sagt: «An der Musikschule zählen nicht in erster Linie Begabung und Talent, sondern vor allem Fleiss. Darüber wird auch das Produkt besser und findet mehr Akzeptanz.»

Aus diesem Grunde hat Emil Wallimann an seiner Musikschule auch ein eigenes Selektionsinstrument mit Übungsstatistik eingeführt. Damit sollen faule und uninteressierte Schüler ausgesondert werden, fleissige jedoch erhalten Ende Jahr als Belohnung eine Auszeichnung. Die tägliche Übungszeit sei mit diesem System in letzter Zeit spürbar gestiegen, stellt Wallimann mit Freude fest. Dem Schulrat Ennetbürgen kann's recht sein, schliesslich spart er mit dem neuen System Kosten, und gleichzeitig steigt das musikalische Niveau der wirklich interessierten und fleissigen Musikschüler. Kurt Liembd