

L'orchestre à cordes

Un outil pédagogique... par le passé, au présent, dans l'avenir ?

Gemma LAING
Cefedem Rhône-Alpes
Promotion 2012 – 2014
Discipline : Violon

Sommaire

<i>Introduction</i>	<i>4</i>
<i>Chapitre 1 : Les débuts des orchestres à cordes</i>	<i>6</i>
<i>Chapitre 2 : Le rôle du 'English Amateur Musician'</i>	<i>19</i>
<i>Chapitre 3 : L'éducation par l'orchestre à cordes</i>	<i>31</i>
<i>Chapitre 4 : The creative orchestra</i>	<i>37</i>
<i>Chapitre 5 : Armidale Australia</i>	<i>41</i>
<i>Conclusion</i>	<i>44</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>46</i>

Remerciements

A Karine Hahn

Pour ses questions pointues

A Samuel Chagnard

Pour son temps, ses suggestions d'axes possibles et ses pistes de lecture

A Maman

Pour son capacité à transmettre et à partager sa passion et enthousiasme pour la recherche.

Bon courage pour la fin de ta thèse aussi !

Et surtout...

A Fred

Pour sa patience, son soutien indéfectible et son aide à reformuler un peu mes phrases...

Merci de ta compréhension et de ta persévérance !

Introduction

'L'enseignement d'un art implique la pédagogie du bonheur'
G. Bonnet¹

Depuis le XVIème siècle, des ensembles à cordes se sont formés. Telle une réunion familiale, ces musiciens se retrouvent, partageant un lien instrumental, parfois les mêmes professeurs ou quelques difficultés similaires. Ils se rejoignent pour interpréter un répertoire sans cesse naissant. Certains pédagogues se sont inspirés de ces rencontres en proposant un enseignement par l'orchestre à cordes. Beaucoup d'encre a coulé sur le sujet, tant la façon de l'aborder et son intérêt pédagogique peuvent être soumis au débat.

Nombreux sont les conservatoires à proposer cet ensemble, celui composant le quintette à cordes (2 parties de violons, altos, violoncelles et contrebasses). Pour quels niveaux est-il destiné, et avec quels objectifs en tête ? Afin de me préparer à répondre à ce genre de questions, je m'interroge sur l'évolution de la pratique et surtout, sur la façon dont elle a été exploitée avec les jeunes musiciens. Il serait impossible, et même inquiétant, de trouver '*la* pédagogie du bonheur' car elle serait inapplicable à tous, mais participer à un ensemble n'aiderait-il pas un élève à trouver un sens à son apprentissage de l'instrument ? Il me semble que le métier progresse dans cette direction.

J'ai souvent entendu dire que la culture des orchestres à cordes est essentiellement anglophone. Il est vrai que mon éducation musicale en Australie était fondée sur la pratique régulière de l'orchestre à cordes et de la musique de chambre depuis le plus jeune âge. Mes professeurs étaient, certes, anglais (sortis de *Guildhall School of Music*), mais est-ce un modèle vraiment limité aux pays anglophones ? Est-il plus développé dans ces pays ? Je m'appuierai sur des faits historiques pour essayer d'expliquer ces préjugés, qui n'ont peut-être pas lieu d'être. Par exemple, en affirmant que la culture provient de l'Angleterre, sous-entend-on que ce modèle n'a jamais eu une grande influence en France ?

Je fais ici l'hypothèse que les représentations que l'on a des instruments à cordes, et surtout du violon, varient selon l'époque et le pays, et qu'elles influencent fortement l'intégration de ces instruments dans des ensembles amateurs et professionnels. Le répertoire qui nous est légué nous montrera peut-être ces tendances (ce pourquoi je cite quelques exemples pour chaque époque).

A travers ce mémoire, nous souhaiterions éclaircir l'historique de l'orchestre à cordes et donc son répertoire (chapitre 1), apprécier l'influence anglaise et la place de l'amateur [masculin et féminin] dans ce contexte (chapitre 2), et après cela, nous aimerions comprendre quand et comment la pratique est devenue un outil pédagogique (chapitre 3). L'idée de ce mémoire n'est pas de recenser

¹ <http://www.graal.ca/?q=node/484>

chronologiquement les ensembles à cordes, mais plutôt d'observer et d'analyser quelques événements clés, et d'en dégager certaines caractéristiques à chaque époque. Nous voudrions définir les possibles liens entre les différents épisodes et donc appréhender l'évolution d'une « culture » d'orchestre à cordes. Il sera peut-être donc possible de jauger l'importance de cette pratique dans plusieurs pays.

Une étude sur plusieurs programmes d'enseignement pour instruments à cordes intégrant cette pratique sera ensuite proposée. Les deux programmes proviennent des Etats-Unis et d'Australie (chapitres 4 et 5), et nous tentons de les comparer pour discerner d'éventuelles évolutions dans la façon d'aborder l'enseignement par l'orchestre.

En conclusion, nous évaluerons les éléments nécessaires à la réussite d'un programme d'orchestre à cordes à des fins pédagogiques. Nous montrerons pourquoi l'orchestre à cordes est un format adapté aux groupes d'élèves (amateurs ou autres), et pourquoi il est un élément important pour une éducation musicale complète.

Chapitre 1 : Les débuts des orchestres à cordes

*'L'histoire est le témoin des temps, la lumière de la vérité,
la vie de la mémoire, l'institutrice de la vie,
la messagère de l'antiquité'*
Cicéron

'Seule l'histoire n'a pas de fin'
Charles Baudelaire²

Il nous semble pertinent de nous appuyer sur des faits historiques afin d'imaginer quel pourrait être son futur cheminement. Son histoire n'est pas si simple à définir mais nous souhaiterions en décortiquer quelques rouages. Il existe peu d'études ou d'articles spécifiques la concernant. Où faut-il regarder pour avoir des réponses sur son historique, sa construction ? Peut-on discerner une évolution ? Quels répertoires peut-on proposer à un ensemble avec le titre « *orchestre à cordes* » ?

Une recherche dans les encyclopédies de *Grove* de l'orchestre à cordes ne donne rien. Est-ce que cette pratique peut être considérée à part entière ? Citée, en revanche, dans l'article sur *l'orchestre de chambre*,³ il semble important de creuser dans la naissance de l'orchestre pour trouver des réponses plus précises concernant son apparition.

L'histoire est « *institutrice de la vie* » ; essayons donc de trouver dans quelle dynamique la pratique est née et quel rapport elle peut avoir avec les habitudes d'aujourd'hui. En ce faisant, il sera possible de nous questionner sur des modes de travail actuelles et sur la possibilité de réactivation de certaines méthodes antérieures.

A l'aube de l'orchestre

Un orchestre est un regroupement d'instrumentistes, ceci est clair. Mais, les orchestres n'ont pas toujours existé. Les orchestres n'ont pas toujours été standardisés. Ils n'ont pas toujours porté ce nom, n'ont pas toujours eu la même fonction qu'aujourd'hui. Le modèle de l'orchestre est changeant. Son histoire est encore en train d'évoluer. Peut-on réellement déterminer son « début » ?

Spitzer et Zaslav ont fait une étude exhaustive sur la naissance de l'orchestre comme institution.⁴ Ils recensent les ensembles susceptibles d'être des « orchestres » à partir des archives et d'autres documents de l'époque. Selon eux, les ancêtres de l'orchestre moderne se développent lentement pendant les 17^{ème} et 18^{ème} siècles. A la fin du 18^{ème} siècle, toutes les grandes villes et les cours importantes d'Europe avaient leur propre orchestre. Dans son article « *When is an orchestra not an*

² <http://www.vialupo.com/verbatim/themes/histoire.html>

³ Montagu, Jeremy, *Chamber Orchestra*, in *Grove music online* <http://www.oxfordmusiconline.com>, accédé le 04/09/13

⁴ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815* Oxford : Oxford University Press, 2004

orchestra ? »⁵ Zaslav définit l'orchestre, dans un contexte de musique savante occidentale, comme un ensemble :

1. basé sur des instruments à cordes frottées, de la famille des *violons*
2. dans lequel les violons sont plus nombreux que les autres instruments à cordes, et où plusieurs instruments jouent chaque voix
3. d'instrumentation relativement stable selon son époque, son répertoire et son lieu
4. dans lequel la basse 8' est souvent doublée par une basse au registre 16' (apparition de la contrebasse)
5. avec des instruments de continuo (clavecin, orgue, théorbe, lute...) qui peuvent (ou pas) être présents (de moins en moins, surtout après 1790)
6. avec un leadership central et une discipline propre
7. avec une identité et une structure administrative fixe

A cette définition, établie pour différencier les ensembles à tendances « orchestrales » des autres ensembles instrumentaux de la période renaissance (consorts etc.), Spitzer et Zaslav ajoutent trois éléments supplémentaires pour l'orchestre post-baroque :

8. l'addition des instruments à vents
9. le leadership assumé par le premier violoniste
10. la spécialisation des instrumentistes
11. le placement sur une scène : l'orchestre devient un spectacle à part entière
12. la nomenclature : on appelle ces ensembles des « orchestres »

Selon ces éléments caractéristiques, ils retracent les débuts de l'orchestre à l'époque de Lully (1632 – 1687) et les *24 violons du Roi*, un ensemble qui montre la plupart de ces traits définis. Voici donc, la première découverte : cet ensemble était la principale manifestation d'une époque où les formations de cordes étaient présentes et actives, notamment à Paris et à Versailles. Le goût se répand par la suite dans les provinces de la France et ailleurs en Europe. L'orchestre à cordes, aurait-il eu ses débuts officiels en France, après tout ?

⁵ Zaslav, Neal «*When is an orchestra not an orchestra ?* » in *Early Music*, Vol. 16, No. 4 (Nov., 1988), pp. 483-495.

Des débuts français ? : Les 24 violons

« **LA COUR** : Ce lieu – ces lieux – privilégié, inaccessible, temple du goût, des bonnes manières, microcosme de l'élite intellectuelle et artistique de l'Europe, foyer secret où se réalisent les plus grands projets et où se nouent les plus sordides intrigues, ne cesse d'attiser la curiosité, d'exciter l'envie. »⁶

La cour attire de nombreux violonistes talentueux à Paris (Jean-Marie Leclair, Rebel, Guillaume Dumanoir...) pour former un ensemble à cordes *les 24 violons du Roy* (ou *la Grande Bande*) qui accompagnera des bals, danses, ballets et des divertissements de 1577 à sa dissolution en 1761. Le nom de Lully, surintendant de la musique de Louis XIV, est indissociable de la direction de l'ensemble même s'il ne l'a pas créé, comme il l'a fait pour l'orchestre de l'Opéra de Paris. Les instrumentistes pouvaient quand-même jouer en dehors de la cour, sans Lully, étant souvent attachés à la confrérie de St-Julien-des-Ménétriers.

L'instrumentation de l'ensemble est particulièrement française : cinq voix sont jouées par six *dessus*, quatre *hautes-contre*, quatre *tailles*, quatre *quintes* et six *basses*. Ce n'est pas le premier exemple d'ensemble à cordes, car Monteverdi (1567 - 1643) en avait aussi utilisé pour ses *sinfonies*, ritornelli, et musiques de danse. Mais le groupe des 24 français a une écrasante histoire documentée et la musique nous est accessible car elle était précisément écrite (et parfois éditée, contrairement aux époques antérieures). Charles-Dominique confirme que sans ces traces pour les ensembles avant l'époque baroque (comme les 24 violons) « rien ne prouve qu'il s'agissait d'orchestres fixes, stables, pérennes, organisés, développant une pratique autre qu'occasionnelle ».⁷ Il souhaite, néanmoins, souligner qu'avec la musique ménétrière « il y a des fortes chances que nous assistions là à la naissance de l'orchestre profane en France, avec un retard important sur les pays musulmans et islamisés qui, eux, ont développé de très bonne heure une musique de cour, collective, profane et dont l'un des aboutissements en Europe sera l'art de la *nawba* dans l'Espagne musulmane d'Al-Andalus. »⁸ Il nous montre que la question n'est pas aussi nette car nous manquons certainement de sources.

⁶ Benoit, Marcelle. *Les musiciens du Roi de France (1661 – 1733)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 7.

⁷ Charles-Dominique, *Les “Bandes Ménétrières” ou l’institutionnalisation d’une pratique collective de la musique instrumentale en France, sous l’ancien régime*” Article reprenant des éléments d’une conférence donnée au CNSMD de Paris le 10 Janvier 1996, accessible à : <http://charlesdominique.files.wordpress.com/2009/01/gourdon.pdf>, p3

⁸ Charles-Dominique, *Les “Bandes Ménétrières” ou l’institutionnalisation d’une pratique collective de la musique instrumentale en France, sous l’ancien régime*” p 3

Il existe des documents qui attestent que la distribution des instruments sur les voix dans l'ensemble de la cour française évoluent à travers leur histoire, et on trouve après la mort de Lully plus d'instrumentistes sur les parties de violons et moins sur les parties intermédiaires (surtout sur la partie de *quinte*).⁹ L'ensemble ressemble de plus en plus à un orchestre à cordes, comme on pourrait le reconnaître aujourd'hui.

*« Ce concert, des plus délicas [sic],
Dont on a fait beaucoup de cas,
Étoit non de Luths ou Mandores
Et ni de Théorbes encores,
Mais de vingt-et-quatre Violons
Touchez par autant d'Apollons,
Qui ravirent chacun, sans cesse,
Pendant l'Office de la Messe »¹⁰*

L'institutionnalisation des pratiques orchestrales

Quels autres points communs avaient les 24 violons du roi avec les orchestres à cordes d'aujourd'hui ? La synchronisation des coups d'archet en est un. L'ensemble prestigieux devient célèbre pour son *premier coup d'archet*¹¹ - cette uniformisation des sens d'archet. Lully ne l'a pas créé, mais il est connu pour avoir répété diligemment ses œuvres et donc les coups d'archets et ornements. Zaslav conclut que :

« Lully did in fact play a crucial role in synthesizing, consolidating, and disseminating orchestral organization, scoring, performance practices, and repertory. If Lully was not the orchestra's father, he was at least its godfather. »¹²

“Lully a joué un rôle crucial dans le synthèse, la consolidation, et la dissémination des pratiques orchestrales (organisation, instrumentation, choix de répertoire et jeu instrumental). Si Lully ne peut être considéré comme le père de l'orchestre, il est au moins son parrain.”

⁹ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 76. Pour plus d'information sur les « *trois instruments disparus* » : la haute-contre, la taille, la quinte de violon, ARTE a fait un documentaire de la reconstruction de ses instruments. Les luthiers Antoine Lauhère et Giovanna Chitto' fabriquent les instruments pour un projet CMBV de récréation des *24 violons du Roy*, voir le lien youtube dans la bibliographie.

¹⁰ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 80.

¹¹ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 70.

¹² Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 72. Je propose toutes les traductions de l'anglais dans ce mémoire.

Il fait de même avec les *Petits violons*, groupe qu'il crée lui-même en 1656. A ces deux ensembles, il fait jouer des *comédie-ballets*, entre autres projets. Par la suite, Lully mélange également les différents ensembles de la cour, par exemple les violons et les vents de la *Grande Ecurie*, étant donc un précurseur de l'orchestre symphonique.

On voit alors apparaître une pratique régulière et organisée: précision de l'ornementation, coups d'archets réglés, et une certaine rigueur dans le travail. Le rendu a impressionné l'Europe pendant plusieurs siècles. Encore aujourd'hui, leur influence est palpable : la culture des coups d'archets simultanés, la nécessité de nombreuses répétitions, la formation des ensembles fixes et la modération (ou même totale absence, ce qui est regretté par certains aujourd'hui) d'ornementation.

Exemples de répertoire pour orchestre à cordes :

Lully : Ballet des muses 1666

Ouverture d'Alcidiane 1658

*Exemple d'action pédagogique menée par le
Centre de Musique Baroque de Versailles
en 2012. Ce projet a permis la récréation
d'un ensemble comme les 24 violons du Roy,
avec des études approfondies sur les instruments
et les partitions entreprises :*

<http://www.cmbv.fr/Academie-d-orchestre/L-Academie-des-24>

-Violons-du-roi-au-festival-Radio-France-de-Montpellier

Les 24 violons voyagent...

Les 24 violons du Roi furent un modèle par la suite pour d'autres cours, comme en Angleterre. Le Roi King Charles II établit son propre ensemble de 24 violons *The King's Musik*. Après sa restauration en 1660, l'ensemble s'agrandit et est rendu public dans les théâtres.

Pendant cette même période, on assiste à l'émergence des « Vauxhall Gardens » à Londres. Ces jardins de plaisir s'ouvrent à un public de différentes classes sociales pendant deux siècles (1661 à 1859) et sont un lieu de production musicale pour des compositeurs tel que Handel (1685 à 1759). Nous assistons ici au début d'un large accès à la musique qui influencera certainement la pratique de l'orchestre à cordes.



Image 1.1 : Vauxhall Gardens¹³

Comme le remarquent Zaslaw et Spitzer, « *l'ampleur du patronage pour l'orchestre et l'intégration de l'orchestre dans une culture de loisirs commercialisés étaient uniques dans le dix-huitième siècle en Angleterre* »¹⁴. Peter Holman déclare même que le concert public était une invention anglaise.¹⁵ La culture amateur avait donc une raison d'être. La culture « anglophone » de l'orchestre à cordes, peut-elle être retracée jusqu'ici ?

Exemples de répertoire (cordes et basse continue):

Handel : Vauxhall Hornpipe (ca 1740)

12 Concerti Grossi Op. 6 (ca 1739-1740)

L'orchestre sort de la cour

Les orchestres en Angleterre étaient parmi les premiers à diffuser leur musique à un large public, suivis par ceux de toute l'Europe. L'augmentation de population ainsi que des richesses conduisent la musique à ne plus seulement être un produit de la cour.

« In music, as in art, literature and dress, the courts remained leaders in taste and style, but they could not

¹³ Accédé à <http://laurapurcell.com/vauxhall-gardens-a-georgian-elysium/>

¹⁴ Spitzer et Zaslaw, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 265 : “the breath of patronage for the orchestra and the orchestra's integration into a culture of commercialized leisure were unique in the eighteenth century to England ».

¹⁵ Spitzer et Zaslaw, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 285

maintain their position as the principal purveyors of orchestras and orchestral music to the aristocracy and the populace...

Public concerts by orchestras in the early eighteenth century were put on gratis by princes, often outdoors, to celebrate their regime while displaying their wealth and magnanimity to the aristocracy and to the people. »¹⁶

“Dans la musique, comme dans l'art, la littérature et la mode, les cours montraient encore ce qui était tendance, du bon goût et du bon style. En revanche, elles ne pouvaient plus fournir tous les orchestres et toute la musique orchestrale aux aristocrates et au reste de la population.

[Néanmoins] Des concerts publics étaient organisés par des princes au début du 18ème siècle. Des orchestres jouaient, souvent dehors, afin de célébrer le régime royal, tout en montrant leur richesse et magnanimité aux aristocrates et au peuple.”

A Rome, Corelli joue également avec de larges ensembles en extérieur, comme on le voit dans cette image :

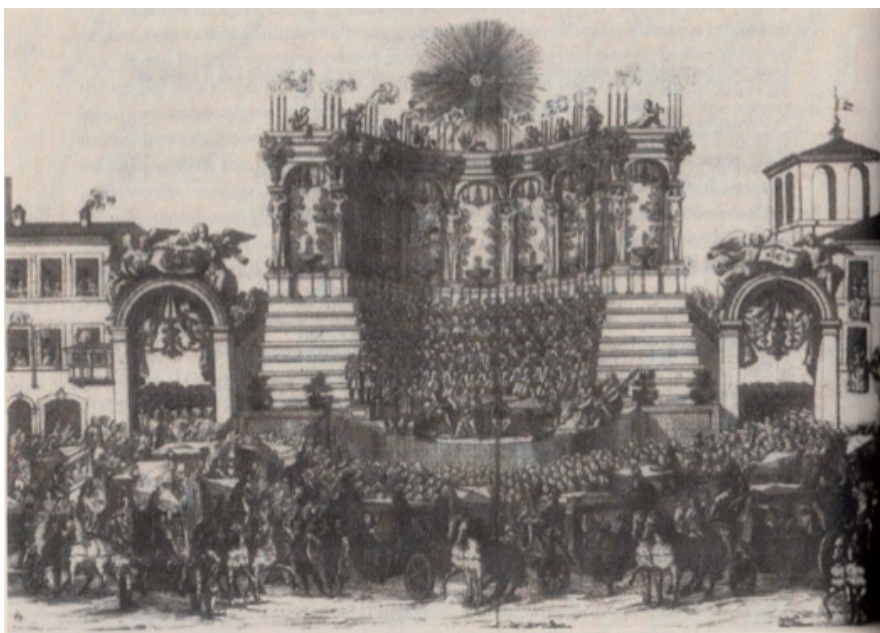


Image 1.2 : Serenata à la piazza di Spagna, Roma¹⁷

En France, les *Concerts spirituels* (1725 – 1790) émergent dans cet esprit. Le roi de France n'a plus le monopole sur la musique, et l'orchestre sort de la cour. Ces concerts avaient lieu régulièrement pendant la période du carême quand l'Opéra et les autres théâtres étaient fermés.

¹⁶ Spitzer et Zaslaw, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 33

¹⁷ Spitzer et Zaslaw, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 112

Au revoir au batteur de mesure

Les ensembles évoluent forcément avec leur époque et nous voyons ensuite la restructuration des ensembles et un questionnement sur leur hiérarchie. A l'opéra, comme dans les plus petits ensembles, on sentait moins à cette époque le besoin d'avoir un batteur de mesure. Rousseau critique l'Opéra de Paris comme : « le seul théâtre de l'Europe où l'on *batte la mesure* sans la suivre ; partout ailleurs on la suit sans la *battre* ». ¹⁸

Ce sujet fait même partie des querelles de bouffons. Des écrits de l'époque l'attestent : « *Il se borne à l'emploi d'assommer la mesure, Comme si nos Acteurs, ou l'Orchestre peu surs, Gouvernés par un chef qui semble menacer, Sous les coups de bâton ne pouvoient avancer* ». ¹⁹ Alors est remis en question la légitimité du batteur de mesure ; le violon solo (ou claveciniste) pourrait prendre sa place. Des orchestres à cordes sans chef (ou batteur de mesure !) sont aujourd'hui courants, mais paradoxalement pas si souvent dans les écoles de musique. Il nous semble même possible de réinstaurer cette pratique pour des ensembles d'apprenants, de rééquilibrer la hiérarchie, éviter de « menacer » les élèves et jouer avec eux, au lieu de toujours les diriger.

Le primo violino

On ne peut pas parler de violon solo ni de *concerto grosso*, sans parler d'une influence italienne. La ville de *Cremona* vient tout de suite à l'esprit, grâce aux grands luthiers du 16^{ème} au 18^{ème} siècles (Amati, Guarneri del Gesu... et évidemment Stradivarius). Le son des violons italiens est brillant et les cordes en boyaux épaisses et tendues. ²⁰

L'ensemble à cordes, d'instruments de la famille des violons, accompagne depuis le 17^{ème} siècle les danses dans l'opéra italien, et des ensembles se créent à Rome, à Bologna, à Turin et à Venise...

Corelli en est un des piliers. Comme pour Lully à Versailles, des ensembles à cordes existaient déjà à Rome avant la carrière de Corelli, mais il était à la tête de la plupart des ensembles de la ville. Il devint même impresario : il embauchait les violonistes, il composa pour les ensembles, il organisait le transport des musiciens, s'occupait de leurs salaires et des répétitions et il dirigeait à partir de son violon. ²¹ Il travaillait pour la reine Christine (de Suède), mécène à Rome, et des cardinaux. Il organisait des ensembles de toutes tailles, même de très larges orchestres. Les violons représentaient au moins la moitié des instrumentistes, peu importe la taille de l'ensemble, parfois avec un jeu en

¹⁸ Rousseau, JJ (Dauphin, C ed.) *Le dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*. Bern : Peter Lang SA Editions scientifiques internationales, 2008, p 140.

¹⁹ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 513

²⁰ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 170

²¹ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 117

concerto grosso, alternance entre un concertino habitué et un ripieno (tutti). Ce modèle influence beaucoup de compositeurs par la suite (Handel, Geminani...).

Pincherle remarque que les compositeurs laissaient aux interprètes une grande « liberté d'exécution ».

Il cite Torelli qui :

« présente ses *Concerti musicali* de 1698 comme des quatuors, jouables à un instrumentiste par pupitre : mais il nous prévient que 'pour réaliser ses véritables intentions' il faut renforcer largement tout ce qui n'est marqué *solo* »²²

Ce dernier point, la malléabilité de l'ensemble dans certains répertoires, peut en grande partie expliquer l'utilité de l'orchestre à cordes à des fins pédagogiques. L'ensemble peut être à géométrie variable s'il le faut (pour des groupes d'amateurs, en cas d'absence d'élèves...). Les parties restent, en générale, les mêmes (violon 1, violon 2 etc.), mais le nombre de personnes jouant chaque partie peut varier selon le groupe disponible.

Exemples de répertoire :

Corelli - Concerto grosso Op. 6 # 8 (Publié 1714)

Vivaldi – Concerto pour 2 violoncelles en sol mineur RV 531

Torelli – Concerti musicali Op 6 no. 1

Que se passe-t-il ailleurs ?

Les modèles d'orchestre français et italiens ont de l'influence également en « Allemagne »²³ et on voit naître les *Kapellen* dans les cours. Dans certains endroits, des musiciens tels Muffat se forment à Paris pour jouer dans le style « *französische geiger* ». Muffat a écrit des traités sur le style français, les coups d'archets et l'ornementation. Il existe donc des « lullistes » allemands, mais avec le soutien des cours, d'autres ensembles apparaissent et d'autres styles se développent. Les musiciens sont souvent amenés à jouer plusieurs instruments différents (généralistes *instrumentisten*).²⁴ Quantz, par exemple, était violoniste avant de devenir célèbre à la flûte traversière.

Dans plusieurs cours, des concerts de *Kammermusik*, musique de chambre, sont donnés par de grands ensembles, comme celui de Frédéric le grand (flûtiste dilettant). On trouve alors un répertoire pour soliste, accompagné par des instruments à cordes (violons, altos, violoncelle, basse et clavecin). Ces œuvres peuvent aujourd'hui figurer parmi les programmes d'orchestre à cordes.

²² Pincherle, M *L'orchestre de Chambre*. Paris : Larousse, 1948, p. 13

²³ Nous reconnaissons que le pays n'avait pas toujours les frontières qu'il a aujourd'hui. Nous parlons dans ce chapitre des états et principautés parlant allemand.

²⁴ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 237



Image 1.3 Photo de Frederick the Great 1770²⁵

Des orchestres célèbres commencent, à partir de ce moment, à se développer et à se distinguer dans les différentes régions, telles que Dresde, Stuttgart et Mannheim. Mannheim est particulièrement connu pour sa puissance de jeu, ses nuances et sa discipline. De nombreux musiciens (Cannabich, J Stamitz, C Stamitz, Richter...) étaient également compositeurs, et ils en invitaient d'autres prestigieux tel que Mozart. La taille des orchestres s'agrandit en général pendant l'époque dite « classique », mais en Allemagne, on trouve encore des œuvres pour orchestre à cordes.

Exemples de répertoire :

C. P. Stamitz – String symphonies

Richter – Symphony in C Major

Bach – Concerto en Mi Majeur pour violon

La cour n'étant donc plus le seul endroit où l'on pratiquait la musique, des amateurs organisaient leurs propres divertissements.²⁶ Burney, de façon peu diplomate, n'hésite pas à donner son avis sur une soirée amateurs à Hambourg, et confirme la popularité de l'événement :

²⁵ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 233

²⁶ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 238

« Le soir j'étais invité à un concert chez M. Westphal, digne et éminent marchand de musique. J'y trouvai beaucoup de monde et un grand nombre de musiciens, pour la plupart des amateurs. Bien que ce genre de concert soit habituellement plus gratifiant pour les exécutants que pour les auditeurs, je remarquai néanmoins plusieurs jeunes instrumentistes fort prometteur, qui pourraient devenir d'excellents musiciens avec du travail et de l'expérience. Mais ces réunions ne sont que trop propices à l'anarchie et nécessitent pour être sauvées la direction d'un maître capable et respecté. »²⁷

Des orchestres « civils »²⁸ existaient également, comme à Hambourg, mais étaient moins nombreux que les orchestres des cours, en raison d'un financement plus difficile.

On disait que dans cette ville, les instrumentistes à cordes étaient compétents, ce qui peut expliquer la masse de partitions qui y furent écrites. Telemann (1681 - 1767), comme son filleul C.P.E Bach (1714 - 1788), ont passé une grosse partie de leur vie dans la ville en tant que directeurs de musique et ont beaucoup composé pour l'ensemble à cordes. Handel jouait du violon dans l'orchestre de l'*Oper am Gänsemarkt* (un orchestre principalement de cordes).²⁹ Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 - 1847) y est né, et composera très jeune (de 11 à 14 ans) douze symphonies pour orchestre à cordes, tout comme C.P.E Bach l'avait fait en 1773. Il écrivit son octuor à cordes lors de ses seize ans. Ce n'est pas par hasard cette ville a vu naître un répertoire aussi riche. Les instrumentistes et les compositeurs s'alimentent mutuellement : l'orchestre à cordes est en vogue. Ceci est vrai pour d'autres villes aussi.

Burney remarque qu'en Allemagne, les pratiques instrumentales continuaient à se développer :

« le grand nombre d'écoles où l'on enseigne la musique instrumentale est source d'émulation, et la munificence des souverains allemands, qui entretiennent d'importantes troupes de musiciens, non seulement pour leur cour mais pour le champ de bataille, ne peut qu'encourager les efforts les plus vigoureux pour atteindre à la perfection. »³⁰

On peut en comprendre que l'apprentissage de la musique avait une place importante dans la vie quotidienne et que jouer d'un instrument n'avait pas forcément de but professionnel.

²⁷ Burney, C (trad. D'anglais par Noiray, M.) *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Paris : Editions Flammarion, 1992, p 456

²⁸ «Civic orchestras» : qui ne dépendent pas d'un financement royal (l'administration pourrait, par exemple, être pris en charge par la ville).

²⁹ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 240

³⁰ Burney, C (trad. D'anglais par Noiray, M.) *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, p 488

Exemple de répertoire :

Telemann : Divertimento for strings and continuo in B flat major TWV 50:23

CPE Bach Symphony For Strings in B Minor Wq. 182/5

Mendelssohn Symphonie pour cordes #10 (1821 - 1823)

L'orchestre classique prend le pouvoir

Par la suite, on voit de moins en moins d'œuvres importantes écrites strictement pour orchestre à cordes. Les multiples innovations parmi les instruments à vents facilitent leur intégration de façon régulière dans les orchestres. Les chefs à proprement parler deviennent nécessaires et les formations de plus en plus étoffées. L'alto (comme on le connaît aujourd'hui) trouve sa place dans l'orchestre. Il n'était auparavant qu'irrégulièrement inclus, ou était sous-représenté.³¹

Certains compositeurs perfectionnent également le genre du quatuor à cordes, nous laissant des centaines d'exemples pour des groupes de musique de chambre, comme des sérénades et des divertimenti. Quelques-unes de ces œuvres ont par la suite été arrangées pour orchestre à cordes. Plus tard, ces genres ont été également repris par des compositeurs comme Tchaïkovski, Dvorak, son élève Suk (des sérénades pour cordes seuls) et Bartók (divertimento prenant des éléments de concerto grosso).

Exemple de répertoire :

*Mozart – Adagio et Fugue et
divers sérénades et divertimenti écrit
pour petit ensemble de musique de chambre*

Dvorak – Sérénade Op. 22 (1875)

Tchaikovsky – Sérénade Op. 48 (1880)

Suk – Sérénade Op. 2 (1892)

Elgar – Sérénade Op 20 (1892)

Bartok – Divertimento (1939)

Pour récapituler les éléments clés, nous avons parlé de :

l'institutionnalisation de l'orchestre (et donc d'une certaine façon de l'orchestre à cordes),
de l'uniformisation des pratiques orchestrales (surtout quant aux coups d'archets et la culture et l'importance des répétitions),
de l'ouverture à des publics et à des lieux variés,

³¹ Pincherle, *l'orchestre de chambre*, p. 26

de l'introduction du concerto grosso (alternance de jeu en soliste et jeu tutti)

de la malléabilité de l'ensemble

de l'interaction entre compositeurs et instrumentistes dans certaines villes

de la place de l'alto et

de l'évolution de la direction de l'ensemble (battre de mesure, puis direction gestuelle à partir du violon solo, jusqu'à la nécessité d'un chef pour les grands ensembles).

Ces éléments nous semblent encore visibles dans la pratique d'aujourd'hui et le répertoire pour l'ensemble à cordes, riche et varié, est encore joué.

En revanche, il est important de rappeler ces trois points : « l'ouverture à des publics et à des lieux variés », « l'interaction entre compositeurs et instrumentistes dans certaines villes » et « l'évolution de la direction de l'ensemble » pourraient être davantage expérimentés avec un orchestre d'élèves. Les propositions de projets ainsi que le répertoire pourraient être variées. Concernant les divers lieux des manifestations musicales, il est aisé de concevoir qu'on puisse faire sortir les élèves de leur conservatoire ou école de musique (maison de retraite, marché, hôpitaux, fêtes d'école, etc...). Un mélange d'œuvres historiques et de compositions actuelles pourrait engendrer un partenariat avec des compositeurs ou élèves en composition. Les élèves pourraient même créer une œuvre.

Concernant l'évolution de la direction de l'ensemble, il serait utile d'expérimenter différentes façons de mener les répétitions et/ou les concerts en changeant le rôle ou la place du chef habituel.

Alors, avec tant d'influences européennes, et surtout des écoles italiennes et françaises, comment se fait-il que l'on associe cette pratique avec une culture anglophone ? Comment expliquer ce phénomène ?

Chapitre 2 : Le rôle du “English Amateur Musician”

*"The British may not like music,
but they absolutely love the noise it makes !"*
(*Les Anglais ne s'intéressent peut-être pas à la
musique, mais ils aiment le bruit qu'elle fait !*)
Sir Thomas Beecham, 1961

Le gentleman amateur et les orchestres à cordes :

Le « gentleman amateur » est courant en Angleterre du 18^{ème} siècle et il a une grande influence sur le développement des ensembles instrumentaux. Des réunions d'amateurs ne sont évidemment pas spécifiques à ce pays, comme on l'a vu à Hambourg³², mais Spitzer et Zaslav expliquent qu'ils tenaient une place plus importante qu'ailleurs en Europe :

« gentlemen amateurs were more common in England than on the Continent partly because music was a more acceptable leisure activity for men and partly because the entry into the class of « gentlemen » was so much easier in England than elsewhere...

Organized into musical societies, gentleman amateurs played an important role in the development of the orchestra in England. »³³

« On fréquente plus souvent des messieurs “amateurs” en Angleterre qu'en Europe car la musique était une activité plus acceptable pour les hommes et le statut de “Gentleman” était beaucoup plus facile à obtenir en Angleterre qu'ailleurs... Organisés en “sociétés musicales”, ces messieurs amateurs ont joué un rôle important dans le développement de l'orchestre en Angleterre.»

Parmi ces sociétés, on peut citer les Castle concerts, the Crown Concert, the St. Cecilian Concert, the Anacreontic Society (formé en 1766), Academy of Ancient Music (formé en 1726) ... Des concerts hebdomadaires étaient organisés par ces groupes, mêlant des amateurs avec des professionnels invités, à Londres et dans les provinces (où les professionnels étaient moins nombreux).

Avant d'aller plus loin, les hommes sont-ils seuls à profiter de la musique ?

Presque. Les femmes étaient rarement autorisées à jouer, mais pouvaient parfois assister aux représentations.³⁴ Le violon deviendra, un siècle et demie plus tard, un instrument « respectable » pour

³² Voir récit de Burney (cf. Chapitre 1). Des sociétés, comme le *Collegium Musicum* à Hambourg, réunissaient des amateurs.

³³ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 289

des femmes anglaises, mais non sans une bataille pour pouvoir se produire en public, en faire son métier ou simplement pour qu'elles soient acceptées dans un sphère composées essentiellement d'hommes.³⁵

Hormis cette disparité de sexes quant à la professionnalisation musicale, cette culture de sociétés de musique s'inscrivait dans une culture générale de « commercialisation de loisirs »³⁶ que l'on avait vu avec le succès des jardins de plaisir, comme celui de Vauxhall (cf. Chapitre 1). La musique, ici aussi, était présente dans la vie quotidienne. Ce contexte sera indispensable pour l'avancement de la pratique des orchestres à cordes et des instruments à cordes en général.

Le témoignage d'un amateur

Le gentleman amateur, John Marsh témoigne de cette activité musicale vivante dans ses mémoires.³⁷ Marsh apprend le violon, le seul instrument offert à *Greenwich Academy* et l'enseigne ensuite à son frère. Il participe avec des Messieurs de tout âges, à des soirées musicales. A 16 ans, il nous raconte la joie que ces rencontres lui procurent :

« As we were now & then join'd by some other amateurs we had sometimes very respectable concerts, both at Woevill & at Mr Wafers, which I believe nobody enjoyed more than I did or was more disappointed at any Friday or Saturday evening passing off without a concert, which was sometimes the case, particularly on Saturdays... »³⁸

“Comme nous étions de temps en temps rejoints par d'autres amateurs, nous pouvions proposer des concerts très respectables, à Woevill et chez M. Wafers. Je pense que personne n'a pris autant de plaisir que moi ou n'était aussi déçu quand un concert du vendredi ou samedi n'avait pas lieu, ce qui parfois arrivait, particulièrement le samedi... »

Ils jouent des symphonies de Bach et Abel, et des concerti grossi de Corelli, le choix fait selon le nombre de musiciens. Ces concerti étaient particulièrement populaires dans les cercles amateurs car les parties tuttistes 'ripieno' permettaient aux amateurs d'accompagner des musiciens de plus haut niveau. Nous retrouvons alors l'idée que l'orchestre à cordes peut être un ensemble malléable et en plus adaptable à plusieurs niveaux.

³⁴ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p. 289

³⁵ Gillet, P *Musical women in England, 1870 – 1914 : “encroaching on all man's privileges”*. New York : St Martin's Press, 2000.

³⁶ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p.265

³⁷ Robins, B (ed.) *The John Marsh journals : The Life and Times of a Gentleman composer (1752 – 1828)*. Pendragon Press 1998

³⁸ Robins, B (ed.) *The John Marsh journals : The Life and Times of a Gentleman composer (1752 – 1828)* p 49

Marsh devint compositeur, et il prit parfois Corelli comme modèle. Richard Platt confirma cette hypothèse sur la raison du choix de concerto grosso, en parlant de la musique d'un certain « Richard Mudge » :

« String concertos were popular at that time (vers 1749) with the amateur market, the solos being taken by the more accomplished players, and Mudge's set can be found listed in the possession of many provincial music societies. »³⁹

« *Des concertos pour les instruments à cordes étaient populaires à cet époque (vers 1749) pour le marché amateur, les solos étant joués par des instrumentistes accomplis. Les concertos de Mudge étaient dans le répertoire de plusieurs sociétés provinciales.* »

Pour revenir à John Marsh, il semble avoir été respecté pour son jeu et fut donc invité par plusieurs sociétés, dont à Portsmouth. Il fonda de nombreux orchestres amateurs dans ses villes de résidence (Salisbury, Nethersole, Canterbury, Chichester)⁴⁰ et en fut le violon solo.

Par cet extrait, il nous donne une idée du répertoire abordé, et on remarque que c'est en grande partie pour ensemble à cordes :

« On the 11th of July (1768) I went again to the Subscription Concert in Portsmouth & played 2d. Ripieno with Mr Fitzherbert, the timber merchant who liv'd close to the concert room. -At this concert the music then usually play'd was Handels overtures, Corellis Geminianis Handel's, Defesch's Humphrey's & Stanley's concertos & Bach & Abel's symphonies with others of the same kind »⁴¹

« *Le 11 Juillet, je suis allé au concert des abonnés à Portsmouth et j'ai joué le 2ème ripieno avec M. Fitzherbert, un marchand de bois qui habite près de la salle de spectacle. Au concert la musique habituellement jouée comprenait des ouvertures de Handel, Corelli et Geminiani, des concertos de Handel, Defesch, Humphrey, Stanley et des symphonies de Bach et Abel avec d'autres du même genre.* »

Handel, Abel, Geminiani et J. C. Bach (fils de J.S.), d'origines allemandes et italiennes, furent tous amenés à Londres pour construire ou perpétuer leur carrière. Handel, Abel et J.C. Bach y sont morts, et Geminiani à Dublin. Ils ont connu un véritable succès avec leurs œuvres en Angleterre.

³⁹ Platt Richard, « *New Light on Richard Mudge, 1718-63 : Some Aspects of Social Status and Amateur Music-Making.* »

in *Early Music* Vol. 28, No. 4, *Music in Georgian Britain* (Nov., 2000), pp. 531-545 Oxford University Press

⁴⁰ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 291

⁴¹ Robins, B (ed.), *The John Marsh journals*, p 52

Exemples de répertoire :

Karl Freidrich Abel Six symphonies à 4 parties

Geminiani (1687 – 1762) 42 concerti grossi

Néanmoins, Marsh nous rappelle que la musique vocale reste, de façon générale, supérieure à la musique instrumentale dans les mœurs de l'époque. Voici ses impressions à Vauxhall, les célèbres jardins au sud du Thames :

« Having never been to Vauxhall since I was at Greenwich Academy... I was much delighted, particularly with Handel's music then chiefly perform'd there, of which I was loth to lose a note tho' I found it was fashion only to attend to the songs & to walk about during the performance of the instrumental music. »⁴²

«N'ayant jamais été à Vauxhall depuis Greenwich Academy... J'en fus ravi, surtout avec la musique de Handel qui était principalement jouée là-bas. J'étais déçu de ne rater même qu'une seule note, mais j'ai trouvé que c'était à la mode de n'écouter que les chansons et de se promener en écoutant les interprétations de la musique instrumentale.»

Les partitions deviennent compliquées

Plus rythmiquement complexe, et demandant une plus grande maîtrise de technique dont l'utilisation régulière des positions hautes sur l'instrument, les partitions de l'époque classique deviennent, de façon générale, plus exigeantes pour les interprètes.

La taille des ensembles évolue aussi. Marsh interprète des œuvres de Davaux, de Pleyel et de Haydn, ainsi que des œuvres orchestrales avec des instruments à vents et percussions. Les instruments à vents étaient laissés aux professionnels auparavant, et donc aux musiciens invités, ce qui explique l'abondance d'ensembles strictement à cordes. A la fin de sa vie Marsh notera que les orchestres amateurs avaient du mal à rester contemporains car les œuvres classiques de Haydn, Mozart et Beethoven demandaient un niveau trop élevé aux amateurs.⁴³

On voit alors que le choix de répertoire compte pour beaucoup dans la représentation que l'on peut avoir d'un instrument à cordes trop « difficile » pour des amateurs. Cette idée reçue a perduré dans certains pays, comme en France, mais elle évoluera en Angleterre (cf. chapitre 3).

Avec le déclin du nombre d'amateurs à cause de cette difficulté instrumentale, on comprend mieux la réaction du musicologue britannique Percy Young dans son article *The Apprenticeship of the Young Musician* (1939). Il déplore la situation des musiciens pendant le 19^{ème} siècle et l'absence d'amateurs. Il dit qu'« avant », il était facile de trouver de bons musiciens, car les musiciens en place

⁴² Robins, B (ed.), *The John Marsh journals*, p 77

⁴³ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 292

encourageaient leurs propres enfants à s'y spécialiser. En réaction, au début du vingtième siècle « Ils les empêchent, pour la plupart, de connaître les vraies possibilités de la musique. »⁴⁴ Selon lui, les amateurs se trouvaient seulement dans des chorales. La musique n'était pas assez rentable pour être une profession :

« The nineteenth century opened up for the Englishmen, particularly those of the class who had become executant musicians, illusory visions of material wealth and prosperity and social advancement. The economic changes, whose wrongs we now are trying to put right in every direction, brought music to a very low ebb indeed. The orchestra continued to develop, but not in England. »⁴⁵

« Le 19ème siècle a permis aux « messieurs », surtout ceux de la classe des musiciens, d'avoir des visions illusoires de richesses matérielles, de prospérité et d'avancement social. Les changements économiques, ces erreurs que nous essayons encore aujourd'hui de corriger, ont abaissé considérablement la situation de la musique. L'orchestre a continué de se développer, mais pas en Angleterre. »

On voit alors que, même si la culture d'orchestre à cordes est souvent considérée comme anglophone, cela n'a pas toujours été une réalité dans leur histoire. Ils ont connu des « moments » forts ou faibles, comme ailleurs.

Son article tend à montrer que l'éducation musicale du vingtième siècle est chère mais nécessaire, et que la communication entre les pédagogues généralistes et les spécialistes de la musique doit à tout prix avoir lieu.

« Indeed, the better acquainted they [the students] become with the possibilities of music for leisure the more hopeful will the future become and the more weapons there will be to cope with the insidious habits bred by the cinema and by football pools. »⁴⁶

« En effet, le mieux informé qu'ils [les étudiants] sont des possibilités de la musique en tant que loisir, le plus d'espoir on peut avoir dans l'avenir et le plus d'outils on aura pour combattre les habitudes insidieuses qu'engendrent le cinéma et le foot. »

⁴⁴ En anglais : « They endeavour for the most part to prevent him from ever trying the real possibilities of music. » Young, *The Apprenticeship of the Young Musician* The Musical Times, Vol. 80, No. 1153 (Mar., 1939), pp. 178-180 Published by: Musical Times Publications Ltd, p 179

⁴⁵ Young, *The Apprenticeship of the Young Musician* p 178

⁴⁶ Young, *The Apprenticeship of the Young Musician*, p 179

Son jugement de valeur sur les autres loisirs (foot et cinéma) est extrême, mais il est passionné et voit le bien pour la société que peut engendrer une éducation musicale. Il est convaincu qu'un public serait disponible pour écouter la musique :

« One of the most important influences of such a scheme of musical development would be the effect on concert audiences. Average people will willingly go to a concert in which relatives and friends are participating. Does not this element of local and personal interest suggest great possibilities for the future ? »⁴⁷

« Une des influences les plus importantes d'un tel système d'éducation musicale, concernerait le public. La plupart des gens irait volontiers à un concert dans lequel un membre de leur famille ou un ami participe. Cet intérêt local et personnel ne suggère-t-il pas de bonnes possibilités pour l'avenir? »

1900 : Quand l'Angleterre se définit en tant que pays musicien

Dave Russell, sociologue, confirme ce changement d'attitude et affirme que l'Angleterre vers 1900 était dans sa période la plus « musicale » qu'elle eût connue. L'industrialisation et l'urbanisation de l'époque créent une position économique favorable à la « rational recreation » (un mouvement comme l'éducation populaire, d'activités considérées respectables), et sont donc catalyseurs des programmes musicaux créés pour le bien de la société.⁴⁸ On y voit la naissance des cours collectifs de chant (et après, de violon) dans les écoles primaires, des brass bands, des chorales, d'une culture de *Music Hall*, parmi d'autres initiatives très importantes et visibles.

Pourquoi parlons-nous toujours du musicien 'gentleman' ?

Nous voyons que la musique dans ce début du vingtième siècle commence à se généraliser. Il nous semble avoir laissé un point de côté : Et la femme dans tout cela?

Heureusement, la différence des sexes se fait de moins en moins sentir ; certains critiques partagent l'idée qu'elle ne doit plus être prise en compte. Cette évolution dans les mentalités reste pourtant très lente.

⁴⁷ Young, *The Apprenticeship of the Young Musician*, p 180

⁴⁸ Russell, D *Popular Music in England 1840 – 1914 : A social history (Second Edition)*. Manchester : Manchester University Press, 1997, p 12

La place de la femme

Paula Gillet parle même d'une période d'interdiction informelle du violon aux femmes. Le violon est un instrument qui demande, selon certains, un effort « masculin » et des gestes maladroits qui sont peu attirants ou délicats. En plus, l'instrument est souvent associé au diable et à des danses de la mort.⁴⁹

Au fil du temps, ces connotations disparaîtront des esprits. Le fait que le violon soit si souvent utilisé en orchestre et que la violoniste soit en position assise, a affaibli les associations diaboliques, et donc anti-féminines, du violon. Le musicien de groupe coopère et se soumet aux règles musicales de l'ensemble, se trouvant ainsi plus citoyen qu'un soliste virtuose ou musicien de danse (tel que Tartini ou Paganini).⁵⁰

Pourtant positif, car les femmes commencent à être acceptées en tant que violonistes, cette dernière idée nous choque. Obligées à rester assises pour jouer, comme monter à cheval en amazone (avec les jambes d'un côté du cheval), les femmes n'ont pas encore une liberté totale d'expression. Il nous semble important d'encourager tout ensemble à cordes actuel à jouer debout au concert, s'il le souhaite, afin de balayer ces conventions brisantes. De plus, ne serait-ce pas un bon moyen de générer une énergie supplémentaire ?

Les français étaient peut-être en avance en ce sens. En 1930, Jane Evrard (Jeanne Chevallier, mariée Jeanne Poulet avec Gaston Poulet) prend la direction de *l'orchestre féminin*, un orchestre à cordes impressionnant qui offre les premières interprétations des œuvres d'Hoënegger, Roussel, Ravel et Rodrigo...⁵¹ On peut en déduire que les français étaient plus ouverts que les anglais à l'idée que les femmes se professionnalisent. Pourquoi alors ce nom de scène anglais ?

Kathleen Riddick crée un orchestre à cordes à London quelques années plus tard, en 1938.⁵² L'interdiction informelle semble enfin être lointaine.

⁴⁹ “La caractérisation du violon comme 'l'instrument du diable' date du 16ème siècle... Sa fonction première à cet époque, et même après – celle qui liera le violon au diable – était d'être chef de la danse... La connexion entre le violon, le péché, et la mort a été amplifiée par des artistes qui, du moyen âge au temps présent, ont popularisé l'image de la danse de la mort, la danse macabre ou la Totentanz. Une réponse imaginative aux épisodes de la peste noire qui a dévasté l'Europe pendant le 14ème siècle...”

« The characterization of the violin as 'devil's instrument' has been traced to the mid-sixteenth century... Its primary function in those early days and for some time afterwards – and the one that gave it its diabolical connection – was as leader of the dance... The connection between the violin, sin and death was strengthened by artists who, from the late middle ages into modern times, popularized by the image of the dance of death, the *danse macabre* or *Totentanz*. An imaginative response to the episodes of plague that devastated Europe in the fourteenth century... » Gillet, P *Musical women in England, 1870 – 1914 : “encroaching on all man's privileges”*. New York : St Martin's Press, 2000, p 25

⁵⁰ Gillet, P *Musical women in England, 1870 – 1914 : “encroaching on all man's privileges”*, p 90

⁵¹ <http://www.christianpoulet.com/Mafamillemusicienne/jane.htm>

⁵² Pincherle, M *L'orchestre de Chambre*. Paris : Larousse, 1948, p 54

Le 20ème siècle et l'impact de la diffusion :

Angleterre 1900 : le pays est musicalement fertile. En conséquence, la qualité de rendu musical évolue au fil de temps.

Critique musicale, Frank Howes, dans *The amateur and his future* (1932) n'est pas d'accord avec ce qu'a dit Young auparavant, sur la volonté du public à assister à tous les concerts amateurs. Ils ne vont pas toujours être conciliants. Les efforts pour démocratiser la culture au début du vingtième siècle, par des programmes de diffusion radio, par le BBC et des sociétés tels que « People's Concert Society »⁵³, font que la musique est facilement accessible et que le public en demande de plus en plus aux amateurs et aux musiciens. Le public devient connaisseur.

Howes cite une douzaine d'orchestres amateurs à London à l'époque, dont « the Amateur Orchestra of London » et compare leurs activités. Il suggère que les groupes prennent le temps de bien choisir le répertoire, de programmer leurs concerts correctement, et qu'ils essaient d'intégrer des chorales amateurs en les accompagnant.⁵⁴ Il les incite à participer à des projets, à des concours ou à des festivals, afin que les répétitions aient du sens : « *ceci donnerait un objectif aux répétitions, encore plus dynamique que celui de contempler son ami en souffrance dans le public.* »⁵⁵ Rester créatif est donc sa devise, qui semble encore d'actualité :

« What is wrong, then, with our musical organizations is not the wickedness of the B.B.C. but a love of the old rut and an absolutely indefensible desire to imitate each other. Standardization and art are incompatible terms. Differentiation of function, a positive policy, a forward outlook, would make a world of difference to a problem which is admittedly perplexing in the changing circumstances of the times. »⁵⁶

« *Le problème alors, avec nos organisations musicales, n'est pas la faute de la méchante B.B.C., mais plutôt des habitudes qui s'installent et d'un désir indéfendable d'imiter l'autre. Standardisation et art sont des mots incompatibles. La définition de la fonction de chaque groupe amateur, l'établissement d'une politique positive et un regard vers l'avant de la part des organisateurs créeraient une immense différence. Ce problème est perplexe dans les circonstances changeantes d'aujourd'hui.* »

⁵³ Société qui a pour but de donner accès à la musique « first-class » à ceux qui n'avaient pas les moyens d'y accéder auparavant

⁵⁴ Howes, *The Amateur and his future*, in *The Musical Times* Vol. 73, No. 1074 (Aug. 1, 1932), pp. 689 - 691 Musical Times Publications Ltd., p 690

⁵⁵ «it would provide an objective to rehearsal even more dynamic than the contemplation of their long-suffering friends in the audience.» Howes, *The Amateur and his future*, in *The Musical Times* Vol. 73, No. 1074 (Aug. 1, 1932), pp. 689 - 691 Musical Times Publications Ltd., p 690

⁵⁶ Howes, *The Amateur and his future* p691

Il est indispensable pour un groupe, amateur ou professionnel, par le passé comme aujourd'hui, d'avoir des buts et des projets clairs. Ils doivent avoir une identité.

Russell remarque que la réalité était souvent moins glorieuse à cette époque, malgré les conseils solides de Howes. Il constate que les orchestres amateurs avaient réellement à se défendre, menacés par la concurrence de la musique professionnelle enregistrée :

« many amateur orchestras failed to survive the gramophone and wireless 'revolution' of the 1920s and 1930s. Increasingly from the mid-1920s, a much-reduced body of orchestras, along with the school orchestras, had to fight to maintain this long established aspect of popular music-making. »⁵⁷

« Beaucoup d'orchestres amateurs n'ont pas réussi à survivre à la révolution du gramophone et de la radio sans-fils des années 1920 et 1930. A partir du milieu des années 1920, le corps déjà réduit d'orchestres amateurs et d'orchestres d'école, a eu besoin de se battre pour maintenir ce domaine de la musique populaire, établi depuis si longtemps. »

Un esprit pionnier et d'entreprise était nécessaire pour trouver le soutien moral et financier essentiel à la survie des groupes amateurs.

Des concerts accessibles :

La musique semble de plus en plus présente et facilement accessible. Le B.B.C. dans leur but « d'informer, d'éduquer, et de divertir »⁵⁸ se lie avec Robert Newman et Henry Wood pour financer le festival « les Proms » en 1927.⁵⁹ Cette collaboration (à part les années de guerre) produit le mondialement connu BBC Proms Festival qui a lieu chaque été à Royal Albert Hall.⁶⁰ Il y mélange différentes musiques et essaie de bousculer les possibles barrières « élites » de la musique classique (ambiance informelle, prix réduit, places debouts...). Malgré des critiques concernant intellectualisation et conservatisme excessifs,⁶¹ la BBC a aidé dans la diffusion des œuvres et projets peu connus.

⁵⁷ Russell, D *Popular Music in England 1840 – 1914 : A social history (Second Edition)*, p 243

⁵⁸ <http://www.bbc.co.uk/proms/features/history>, accédé le 8 Mars 2014

⁵⁹ Le festival existe depuis 1895, sans le soutien du BBC

⁶⁰ J'ai joué au festival en 2010 avec l'Orchestre des Jeunes d'Australie. On nous a prévenu que certains dans le public auraient pris leurs places pas chères, debout devant nous et ils pourraient parfois être assez vocaux !

⁶¹ Surtout pour l'accent mis sur des programmes d'appréciation de la musique classique, comme "The Third Programme." Nick Wilson, *The art of Re-enchantment. Making early music in the modern age*. Oxford : Oxford University Press, 2014, p 143

Le renouveau de la musique ancienne :

Le mouvement vers l'interprétation des œuvres de musique ancienne peut également être fortement lié à une activité amateur.⁶² Après les très grands orchestres de l'époque romantique et les expériences atonales, une envie est venue de retrouver des sonorités d'ensembles de petites tailles. On voit réapparaître un grand nombre de partitions écrites pour orchestre de chambre, et même souvent, pour orchestre à cordes. Cette redécouverte d'une musique en partie perdue n'était pas tout de suite réservée au monde professionnel, et les « nouveaux » sons et instruments ont attirés des groupes d'amateurs (instrumentistes, chercheurs, artisans de fabrication d'instruments). Le fossé entre amateur-professionnel pouvait être franchi et « the amateur could now mingle with the professional. »⁶³ Néanmoins, Wilson regrette qu'avec l'hyperspécialisation, ce mélange ne soit plus autant d'actualité et il conseille que l'on reste attentifs à ce que de nouvelles règles de jeu ne soient pas instaurées.⁶⁴ Une seule interprétation peut vite être considérée comme 'la' vraie et 'bonne' version, et des variantes intolérées. Les musiciens, et surtout les amateurs, semblent de nouveau devoir se battre pour une place légitime.

Un des premiers groupes professionnels à se spécialiser dans la musique pour orchestre à cordes était le 'Boyd Neel London String Orchestra', fondé en 1932, qui devient le « Boyd Neel Orchestra ». Il a vite connu du succès et a signé avec le label *Decca*. Britten a écrit ses *Variations on a theme by Frank Bridge* pour l'ensemble. Ils jouent à la fois de la musique contemporaine et de la musique ancienne, faisant redécouvrir au public des œuvres baroques.

From England to Canada...

Neel Boyd accepte un poste de directeur du *Royal Conservatory of Music* en 1953 à Toronto et l'orchestre devient le Philomusica de London en son absence. Il crée un nouvel orchestre au Canada, le *Hart House orchestra* et amène avec lui son expérience de cette pratique.

Une mode se lance à Londres :

Après les années de guerre qui ont ralenti significativement les progrès, on voit l'émergence à Londres des ensembles à cordes très connus, aux objectifs différents, tels que :

⁶² Nick Wilson, *The Art of Re-enchantment*, p 62

⁶³ Nick Wilson, *The Art of Re-enchantment*, p 22 (Trad : « l'amateur pourrait maintenant se mêler avec le professionnel. »)

⁶⁴ Nick Wilson, *The Art of Re-enchantment*, p 180, p 205.

- *London Chamber Orchestra* : fondé en 1921, le premier des orchestre d'une taille modeste
- *English Chamber Orchestra* (1960 né le Goldsbrough Orchestra 1948) : introduction des répertoires peu connus, d'abord de l'époque baroque et ensuite d'œuvres plus modernes (enregistrera le Simple Symphony de Britten...)
- *Academy of St Martin in the Fields* (Sir Neville Marriner 1958) : ensemble à cordes sans chef (maintenant avec quelques instrumentistes à vents)
- *Academy of Ancient Music* (Christopher Hogwood, 1973) : ensemble sur instruments d'époques avec une réelle recherche dans les pratiques et l'histoire de la musique qu'ils jouent. Cet ensemble motive la naissance du mouvement « *Historically Informed Performance* »

Les festivals de musique soutiennent ces développements et commissionnent des œuvres encore à l'heure actuelle. Ces projets sont évidemment nourris par la participation de musiciens de plusieurs pays. Parmi les plus célèbres de festivals :

« Aldeburgh, Bath, Cambridge, Cheltenham, City of London, Edinburgh, lake District, Lufhansa Festival of Baroque Music, Stour Music, Three Choirs, and Wexford, have provided a vital showcase for the classical music establishment over the years. »⁶⁵

Exemples de répertoire :

Frank Bridge (1879 – 1941) – Suite for String Orchestra

Britten (1913 – 1976) – Variations on a theme by Frank Bridge

Britten – Simple Symphony

Sir M. Tippett (1905 – 1998) – Concerto for double string orchestra

Sir M. Tippett – Fantasia Concertante on a theme by Corelli

Vaughan-Williams (1872 – 1958) – Fantasia on a theme by Thomas Tallis

Vaughan-Williams – Concerto grosso

Vaughan-Williams – Partita for double string orchestra

Holst (1874 - 1934) – Brook Green Suite

Holst – St Paul's Suite

P Warlock (1894 - 1930) – Sérénade for strings

P Warlock – Capriol Suite

Elgar (1857 - 1934) – Sérénade for strings

Elgar - Introduction and Allegro

M Arnold (1921 – 2006) – Symphonie pour cordes Op 13

M Arnold – Concerto for two violins and string orchestra

⁶⁵ Nick Wilson, *The Art of Re-enchantment*, p 70

Le nombre de partitions écrites pour l'ensemble à cette époque est impressionnant. On ne peut peut-être pas dire que la culture des orchestres à cordes est uniquement anglophone, et surtout pas quant à l'inclusion des femmes, mais on peut commencer à comprendre pourquoi on la constate comme telle. Spitzer et Zaslav disent même que cette influence anglaise allait loin et était adoptée dans les colonies. La vie musicale, même après la révolution de 1776 – 81, aux Etats-Unis ressemblait aux provinces anglaises. Philadelphia avait aussi ses théâtres, jardins, concerts, sociétés des amateurs et orchestres.⁶⁶

L'amateur trouvait sa place, les femmes éventuellement aussi, et la musique classique était accessible et jouée, quand elle n'était pas « trop difficile » pour les amateurs. Les groupes sont nombreux, mais ils sont forcés, les amateurs encore plus que les professionnels, à avoir une identité précise et des buts clairs dans leur travail pour survivre dans un monde sans cesse en évolution.

⁶⁶ Spitzer et Zaslav, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815*, p 309

Chapitre 3 – L'éducation par l'orchestre à cordes

Le lien entre l'enseignement du violon et une pratique amateur que nous venons d'évoquer, nous semble intéressant car on y voit le poids des représentations négatives d'un instrument puissant en émotion, mais connoté « trop difficile ». De plus, ces représentations ne sont pas exclusives au monde amateur. En France l'enseignement du violon peut être désigné comme étant trop « soliste », les instrumentistes souvent encouragés très jeunes, l'apprentissage de l'instrument parfois hors de portée de nombreuses personnes.

Le violon ne s'intègre à une pratique collective qu'après une maîtrise technique avancée, même dans une formation professionnalisante. En plus de cela, les musiciens pourraient se plaindre d'un manque de responsabilisation et de valorisation dans les orchestres. Un violoniste d'orchestre professionnel à Paris « reproche ainsi à l'institution [du conservatoire] de privilégier la pratique instrumentale individuelle aux dépens de la culture orchestrale et d'être ainsi au principe des désillusions futures. »⁶⁷ Les musiciens professionnels ont du mal à s'adapter à leur travail, pour lequel ils sont insuffisamment préparés. Selon son expérience :

« on y consacre très peu de temps, au Conservatoire, à une classe d'orchestre efficace qui serait le meilleur moyen de donner un bagage aux gens. Alors il se passe ceci que les trois quarts des gens après un premier prix de conservatoire, brillants ou moins brillants, tentent de faire un troisième cycle, le cycle de perfectionnement qui est une préparation aux concours internationaux, ils travaillent comme ça pendant quelques années à essayer de percer individuellement et puis, au bout d'un certain temps, comme il faut bien gagner sa vie et que l'on vieillit, on passe un concours d'orchestre et puis vous avez un décalage très important entre le niveau instrumental des gens et leur faculté à s'adapter et à faire leur métier de musicien professionnel...⁶⁸

Les représentations négatives du violon ne sont pas uniquement un problème français, et peuvent être perçues également aux Etats-Unis. Morphy, en 1918, est convaincu de la difficulté de l'instrument et sous-entend que certaines personnes sont dans l'incapacité d'intégrer un orchestre car leur niveau instrumental est trop faible :

⁶⁷ Lehmann, B *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris : Editions de la Découverte, 2002, p 103.

⁶⁸ Lehmann, B *L'orchestre dans tous ses éclats*.p 104.

«there is no denying that the fact the violin can not only physically torture the player to a degree not known to pianists or other instrumentalists, but also audibly torture those who come within reasonable hearing distance. »⁶⁹

“On ne peut pas nier le fait que le violon peut torturer l'instrumentiste à un point incompréhensible aux pianistes ou aux autres musiciens, mais aussi torturer audiblement ceux qui viennent à portée d'écoute.”

Morphy est très conservateur dans ses avis, et appuie son argument en citant l'écrivain anglais Dr Samuel Johnson :

"There is nothing, I think, in which the power of art is shown so much as in playing on the fiddle. In all other things we can do something at first. Any man will forge a bar of iron, if you give him a hammer; not so well as a smith, but tolerably. A man will saw a piece of wood, and make a box, though a clumsy one; but give him a fiddle and a fiddle-stick, and he can do nothing."⁷⁰

“Il n'y a rien, selon moi, qui montre autant la puissance de l'art que le jeu d'un violoniste. Dans tous les autres domaines, on peut faire quelque chose dès le début. N'importe qui forgerait une barre de fer, si on lui donnait un marteau ; pas aussi bien qu'un forgeron, mais tolérablement. Il peut scier un morceau de bois, et en faire une boîte, même maladroitement. Donne lui un violon et un archet, et il ne peut rien faire.”

Selon lui, le proverbe « *c'est en forgeant que l'on devient forgeron !* » n'a pas de sens. Il est étonnant qu'avec une attitude si négative, Morphy pense pouvoir écrire un article traitant de la façon d'améliorer la situation des orchestres civils. Heureusement, son opinion n'est pas représentative de tout le monde, son approche n'étant pas globale. L'enseignement du violon, au contraire est prévalent aux Etats-Unis et en Angleterre au début du vingtième siècle. Nombreux sont les professeurs qui croient que les compétences peuvent s'acquérir en faisant de la musique ensemble, et dès le début.

Dans ce contexte, comment se construit alors le monde pédagogique anglophone ?

Pouvons-nous apprendre le violon en groupe ?

Les orchestres, sont-ils envisageables à l'école publique ?

Quelles sont des possibilités pour la formation des enseignants ?

⁶⁹ Morphy E. W. « *Violin teaching in its relation to the organization of civic orchestras.* » in *The Musical Quarterly*, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1918), pp. 50-60 Published by: Oxford University Press

⁷⁰ Morphy E. W. « *Violin teaching in its relation to the organization of civic orchestras.* » pp. 50-60

Comment se construit le monde pédagogique dans ce contexte ?

Comme en France avec la méthode active Wilhem, il y a une volonté d'apprendre le chant à un large public. Des initiatives et des méthodes variées sont conçues et deviennent populaires dès 1830 et 1840 en Angleterre. Une vraie motivation pour l'enseignement de la musique aux enfants et aux ouvriers est apparente. Cet environnement, comme nous l'avons évoqué lors du chapitre 2, est propice à la création des chorales, des brass bands, et bien sûr, des orchestres à cordes.

Pouvons-nous apprendre le violon en groupe ?

Les orchestres sont-ils envisageables à l'école publique ?

Russell estime qu'en 1891, 60% des enfants à l'école publique en Angleterre et au pays de Galles apprenaient à lire la notation musicale ou participaient à un programme de chant.⁷¹ Pour ce qui concerne les instruments à l'école générale, le violon fut le premier introduit et popularisé.

The Maidstone system (ou l'instruction du violon en groupe dans une école à Maidstone) :

Inspiré par une collaboration avec une compagnie de facteurs instrumentaux *Messieurs Murdoch & company* (comme récemment en France pour le mouvement de l'orchestre à l'école), une méthode de violon a été créée en 1898 à l'école générale, offrant des instruments loués à de très faibles prix et un enseignement en groupe. Ce système connut rapidement un vif succès et fut imité dans d'autres écoles en Angleterre. Les orchestres, et surtout les orchestres à cordes, en surgissent. Par ailleurs, l'enseignement est peu cher, mais pas gratuit. Il n'est donc pas encore, ouvert à tous. De ce fait, le violon, et donc l'orchestre amateur et l'orchestre à cordes, tenait une bonne place, mais dans la classe moyenne.

Ce mouvement a mobilisé beaucoup d'élèves et a motivé une attirance pour l'orchestre. Cette photo de classe est alors étonnante, les élèves ont l'air d'être obligés d'être pris en photo. Il est interdit de sourire ? Les violons nous donnent aussi l'impression d'être très grands par rapport à la corpulence des enfants.

⁷¹ Russell *Popular Music in England 1840 – 1914 : A social history (Second Edition)*, p 54.



Image 3.1⁷²

Holst écrit des œuvres pour orchestre à cordes d'élèves au début du vingtième siècle. Il est directeur musical d'une école de filles et compose pour ses élèves. Nous aurions pu également citer Vivaldi, qui a écrit de nombreuses œuvres pour orchestre d'élèves, ou pour soliste avec orchestre, pour les filles d'un orphelinat vénitien dont il occupait le poste de directeur musical.

Exemples du répertoire :

Holst - Brook green suite

Holst - St Paul's suite

Vivaldi – concertos

Aux Etats-Unis, la musique vocale fait partie de certaines écoles générales, même avant que les conservatoires y soient fondés. La musique instrumentale, comme ailleurs, arrive dans l'enseignement général plus tard, mais est accueilli à bras ouverts. Les nouvelles philosophies de Dewey et les études psychologiques de Stanley Hall ont aidé à « préparer le terrain » : Leurs travaux :

« helped to give childhood a dignity and existence different from that of adulthood, [and] would set the stage for a phenomenal period of growth in twentieth-century music education... It would see the rise of instrumental instruction in the public schools with the amazing phenomenon of the school band that was to replace the ubiquitous town band, which had so much

“ont aidé à donner à l'enfance une dignité et une existence propre, différente de celle de l'adulte. Ils préparaient le terrain pour une période de croissance phénoménale dans l'éducation de la musique du 20ème siècle... On observera une hausse dans l'instruction instrumentale à l'école publique, surtout avec le phénomène sensationnel du “band” orchestral, qui remplacerait les fanfares rurales, omniprésentes dans ce contexte d'Amérique au 19ème siècle.”

⁷² Russell, D *Popular Music in England 1840 – 1914 : A social history (Second Edition)*, p 158

a part of life in rural, nineteenth-century
America. »⁷³

Les orchestres à cordes profitent aussi de cette lancée. Les frères Benjamin proposeront des carnavaux de musique et des cours de violon en classe gratuits.⁷⁴ Leurs carnavaux et événements réunissent des centaines d'élèves.

Albert Mitchell, pédagogue, est impressionné par le *Maidstone movement* (l'instruction du violon en grand groupe) suite à ses voyages en Angleterre. Il imite le système aux États-Unis. La guerre ralentit nettement les projets en Angleterre, mais le travail continue aux États-Unis avec les efforts de Mitchell, Paul Stoeving et Charles Farnsworth.⁷⁵ Des éléments sociologiques et historiques sont alors entremêlés avec les choix pédagogiques. Les méthodes sont forcément influencées par leur contexte.

Le violon, enseigné en classe, par des stages, dans des orchestres, à l'école primaire, au collège et au lycée, devient très à la mode. La méthode Suzuki a aussi son impact, même si les conventions observées d'aujourd'hui ne montrent rien d'un travail en 'groupe.' Loin d'être un lieu d'échange, les élèves s'impliquent à tous faire les mêmes gestes au même moment, comme nous le voyons lors de cette vidéo :

<https://sites.google.com/site/groupeviolinpedagogy/japan>

Ceci nous rappelle qu'il ne suffit pas d'être dans un groupe pour faire un travail collectif. La valorisation de chaque individu est importante, ainsi qu'une variété de musiques jouées. Dans un orchestre à cordes, les enfants vont rarement tous apprendre simplement les mêmes mélodies, sans des parties d'accompagnement ou d'autres parties qui interagissent.

Le violon commence à être reconnu comme étant très versatile, un des instruments les plus populaires au monde, adaptable à de nombreux styles de musique. Un rapprochement entre les méthodes actives de l'enseignement de la musique, comme Orff, Kodaly et Dalcroze et l'enseignement des instruments à cordes en groupes a aussi lieu. Les méthodes de Paul Rolland aux États-Unis, Sheila Nelson et les Blackwell en Angleterre en sont des preuves.⁷⁶ Incités soit par des questions didactiques soit par des nécessités économiques, des débats sur le contenu pédagogique d'un orchestre à cordes deviennent indispensables pour l'avancement de la pratique.

⁷³ Keene, J *A history of music education in the United States*. Colorado : Glenbridge publishing Ltd., 2009, p241

⁷⁴ Keene, J *A history of music education in the United States*. p291

⁷⁵ Keene, J *A history of music education in the United States*, p 299

⁷⁶ Nelson, Sheila M *Commençons les cordes : principes pédagogiques de l'enseignement collectif des instruments à cordes*. London : Boosey & Hawkes, 1993.

Paul Rolland, *The teaching of Action in String playing*.

Blackwell, K et D *Starters Teacher's Handbook* Oxford : Oxford University Press, 2012.

Quelles sont des possibilités pour la formation des enseignants ?

Aux Etats-Unis, même à l'heure actuelle, la formation des enseignants est une question capitale. L'histoire montre la progression lente des conférences et festivals à des conventions, aux instituts, écoles normales, académies privées et conservatoires. La communication et la discussion semblent être cruciaux pour les enseignants, surtout en post-formation. De nombreuses unions, syndicats, associations et revues réunissent les musiciens-enseignants (comme l'*American String Teacher's Association*) et des milliers d'articles sur les spécificités et problématiques de l'orchestre à cordes à l'école ont été écrits.

L'association européenne du même genre porte le nom du : *European String Teachers Association*.

Il nous semble très sain de partager des idées et expériences spécifiques avec d'autres du milieu professionnel.

Chapitre 4 – The creative orchestra

Nous nous intéresserons par la suite à la philosophie, au contenu et aux objectifs du programme 'The Creative Band & Orchestra' (2002) de la violoniste américaine Julie Lyonn Lieberman.

« Music is a living art...

*It is possible to maintain standards,
advocate discipline,
respect tradition,
include the music of the world,
and experiment ! »*

« La musique est un art vivant...

*Il est possible de maintenir un bon niveau,
prôner la discipline,
respecter la tradition,
intégrer la musique du monde,
et expérimenter ! »*

Julie Lyonn Lieberman

C'est avec ces mots que Julie Lyonn Lieberman débute sa méthode, ⁷⁷ qui n'a d'ailleurs pas pour but d'en être une. Elle perçoit plutôt son travail comme une ressource ou une synthèse d'expériences. Ecrite en anglais, mais présentée de façon très claire et illustrative, on peut en dégager plusieurs directions qu'elle tient en haute estime :

1. Reconnaître les goûts des élèves, proposer alors différents styles ou esthétiques musicaux (qui peuvent être analysés, et ensuite remis dans leur contexte...)
2. Faire tourner le leadership, avoir un système de rotation des places dans l'orchestre (et les rôles, qui présente l'œuvre ?, le travail se déroule-t-il dans un environnement positif et constructif ?, qui prend la parole? Quelle est la disposition du groupe ? Jouent-ils parfois debout ? En rond ?...)
3. S'engager dans une écoute « active » (des jeux d'échos en groupe /question et réponse, l'éloignement de la partition, le développement de l'oreille intérieure, l'écoute guidée – par exemple : quel motif revient plusieurs fois chez les violoncelles ? - c'est-à-dire avoir un « centre » d'écoute, une responsabilisation dans l'accordage de l'instrument...)

⁷⁷ Liebermann, J L *The Creative Band and Orchestra*. New York : Huiksi Music, 2002

4. Varier les temps d'apprentissage (temps d'échauffement, partielles, pauses, un possible échange des parties à apprendre (à l'oreille ou avec des partitions transposées par le professeur), des rythmes à faire en percussion corporelle...)
5. Utiliser la nouvelle technologie pendant les répétitions (Cds, internet, enregistrement, vidéo...)
6. Improviser et composer (surtout pour les élèves ; apprendre des structures, interpréter des images, créer, définir des styles, utiliser du figuralisme pour illustrer (des émotions, des objets... une exploration sonore) et raconter une histoire/un rêve : produire des « *soundstories* », mémoriser, se sentir libre et sans peur, comprendre son instrument, introduire des gammes sur différentes modes, utiliser des pédales ou ostinatos, harmonies...)
7. Faire interagir l'ensemble (proposer, répéter, préparer des projets ou concerts, démontrer, expliquer, montrer, essayer, écouter...)
8. Observer la posture, bien-être, stretching, temps d'échauffement (des rythmes à imiter, mise en condition physique ou rythmique, respiration...)

Elle propose de nombreux petits jeux / ou des idées développés à partir de ces grands axes et elle encourage surtout la créativité (de la part des élèves et du professeur). Elle est initiatrice également d'un site-forum pour des arrangements de musique non classique pour cordes : www.stringcentral.com et auteur d'un curriculum « *Alternative strings* » dans lequel elle traite des spécificités de plusieurs styles de jeu violonistique.⁷⁸

Exemple de répertoire :

T Sharp - Bees are boppin'

De cette liste, nous pourrions ajouter d'autres éléments à garder en tête dans ce travail de groupe en orchestre à cordes :

- le lien à la voix, incorporation du jeu et du chant
- la place pour la coopération, la nécessité d'un environnement bienveillant et altruiste
- la possibilité de déchiffrer
- la place de l'individuel dans le groupe
- le lieu et la forme varié des concerts (spectacles pluridisciplinaires? Animation ? Eléments de théâtre ? cf. chapitre 1)
- la possibilité pour le 'professeur' d'être musicien avec ses élèves
- la connaissance du patrimoine musical
- l'équilibre des parties difficiles et des parties simples (cf. chapitre 2)
- la valorisation et le respect pour tous

⁷⁸ Liebermann, J L *Alternative Strings : The New Curriculum*. Pompton Plains : Amadeus Press, 2004

- quelques aspects techniques à aborder tous ensemble sous forme de jeu ou autre
- le temps d'apprentissage en stage ou sous une autre forme que la répétition hebdomadaire, en lien avec d'autres activités musicales (cours individuels, musique de chambre etc. etc. ; ce qui favorise la communication entre l'équipe pédagogique d'un établissement)
- l'utilisation de mélodies folkloriques ou de canons à imiter
- l'intégration de notions rythmiques
- la posture assise et debout (cf. chapitre 2)
- l'adaptation aux décisions du groupe (coups d'archets synchronisés [cf. chapitre 1], distribution de l'archet [au talon, à la pointe, à la moitié inférieure etc. etc.], articulations, équilibre sonore et nuances, comprendre les gestes de départ et savoir en donner, comprendre les principes de *divisi*, *tutti* et *concertino* [cf. chapitre 2] et de mélodie et accompagnement)

Julie Lyonn Lieberman fait aussi partie de l'équipe qui a publié, en 2011, un curriculum séquentiel et développemental d'un programme d'orchestre à cordes à l'école générale.⁷⁹ Ce document soulève des questions peu traitées dans ce mémoire: celle de l'évaluation, ainsi que d'autres plus techniques, spécifiques aux instruments à cordes (posture, main droite, main gauche, vibrato, l'écoute, l'expressivité, les éléments culturels...)

Il détient beaucoup d'informations, mais est présenté par des tableaux et des grilles. Il est donc assez dense et scolaire. La formation musicale est intégrée à ce travail en groupe. Une connaissance basique de tous les instruments à cordes (violon, alto, violoncelle et contrebasse) est demandée aux professeurs. Sans adopter le système dans son intégralité, ce genre de travail en orchestre pourrait avoir lieu en France, en lien avec d'autres cours au conservatoire ou à l'école de musique.

La créativité dans un orchestre du 21ème siècle est une préoccupation de nombreux musiciens influents aux Etats-Unis. Mark O'Connor pense qu'une plus grande place laissée à la créativité aidera les violonistes de demain à être épanouis. Il imagine que c'est possible d'encourager des Mozart, Bach, Beethoven, Mendelssohn, et Dvorak du 21ème siècle.⁸⁰ Il ne faut pas forcément tout réinventer, simplement ajouter des éléments à ce qui existe déjà.

Le répertoire est riche et les ressources aidant à aborder une classe d'orchestre sont nombreuses. Les *Berkshire Maestros*, par exemple, ont mis en ligne un répertoire extrêmement fourni pour orchestre à cordes : http://www.berkshiremaestros.org.uk/maestro1/uploads/staffsection/218_strings.xls. Les

⁷⁹ Benham/Wagner/Ateen/Evans/Odegaard/Lieberman *ASTA Curriculum : Standards, Goals, and Learning Sequences for Essential Skills and Knowledge in K – 12 String Programs*. USA : American String Teachers Association, 2011.

⁸⁰ O'Connor, Mark, « *It's time to reinvent string pedagogy for the 21st century* » in *Strings*; Sep 2012; 27, 2; International Index to Music Periodicals Full Text pg. 15

professeurs qui débutent dans ce domaine ne doivent pas se sentir seuls face au défi de monter une classe. De l'aide est facilement accessible.

L'orchestre à cordes peut être un moment très sociable. Il pourrait établir un lien très important entre enseignement individuel et travail collectif. Le temps d'apprentissage et le contenu du « cours » ou de la répétition peuvent être très variés, tout en étant productifs. Les élèves, et le professeur y trouveront bonheur et motivation.

Chapitre 5 – Armidale Australia

*« We teach music to children
because of its immeasurable capacity
and potency to act on the heart,
mind, spirit and soul of humanity. »*

Richard Gill, Chef d'orchestre australien

*« On enseigne la musique aux enfants,
car sa capacité et sa puissance à agir sur
le cœur, l'esprit et l'âme de l'humanité
est incommensurable. »*

Après avoir étudié la vie culturelle en Angleterre (cf. chapitre 2) et son impact sur la pratique des orchestres à cordes, il nous semble important de souligner qu'un programme d'enseignement tire beaucoup d'avantages à être inscrit dans une vie musicale active. Pour ce faire, nous avons choisi d'observer le travail remarquable de l'équipe du Conservatoire régional d'Armidale, une ville rurale à 6h au nord de Sydney. Le conservatoire se trouve très éloigné des grandes villes, mais propose une programmation culturelle impressionnante pour une population de 24000 habitants.⁸¹ Son conservatoire régional accueille, en 2013, environ 750 élèves, et organise des projets pour 3000 élèves à l'école générale. Il y a 22 employés (professeurs et administrateurs), dont 6 qui travaillent à temps plein.

Ce conservatoire, NECOM (*The New England Conservatorium of Music*) est le seul conservatoire régional à porter le titre : « conservatoire sans murs/cloisons » (*Conservatorium Without Walls*). Il fonde ses projets sur des collaborations avec des écoles (collèges et lycées) publiques et privées, des professeurs en studios privés et des associations communautaires, afin de partager les ressources, lancer des projets en partenariat, et accroître le développement professionnel des enseignants de la musique.⁸² J'ai été témoin de ces activités lors d'une résidence artistique d'un mois en 2008.⁸³

Leurs propositions, qui sont en partie listées dessous, ne sont peut-être pas toujours « innovatrices » en soi. Mais, elles sont présentées avec un tel dynamisme, et avec un esprit de collaboration que leur réussite peut difficilement être contestée.

⁸¹ <http://www.armidale.info/index.htm>

⁸² Leur rapport d'activité 2009, 2010, 2012 est accessible à <http://necom.une.edu.au//index.php?id=41>

⁸³ Mon quatuor *Bloodwood* quartet a fait une résidence d'un mois sous l'impulsion de l'Orchestre des Jeunes d'Australie : <http://ayo.e-newsletter.com.au/link/id/c3b19848a600648a5327/page.html?extra=d6d0578d07a11f4b6ab1>

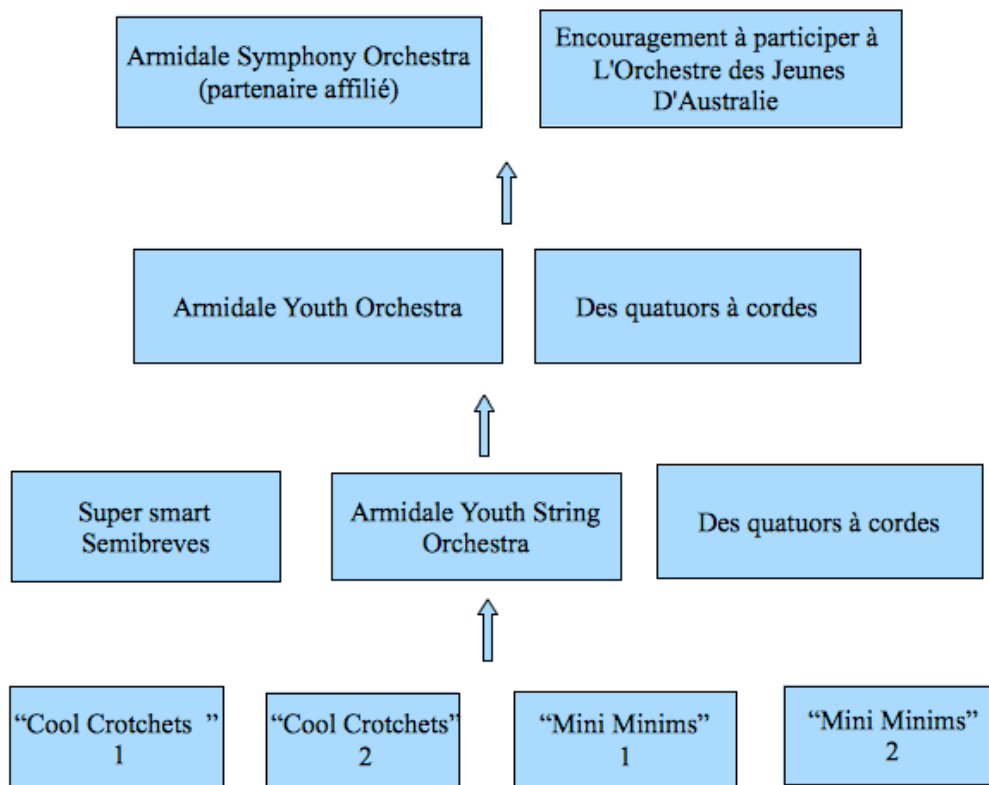
Ils proposent :

- Des masterclasses réguliers
- Des 'Workshops' ou (des ateliers à thème, sur la technique, la composition, sous forme d'un festival Bach ou autre)
- Des journées portes ouvertes
- Plusieurs « concerts des profs » par an
- Une programmation de concerts réguliers des élèves
- Un accueil régulier des ensembles extérieurs au conservatoire, pour des résidences ou des concerts (*Australian Youth Orchestra, Australian Chamber Orchestra, Sydney Symphony Orchestra* : des partenaires actifs)
- Un lien fort entre l'orchestre amateur de la ville et le conservatoire
- Un orchestre des jeunes
- Un festival de musique de chambre dans la ville
- *New England Sings* : un projet biennal qui rejoint 21 écoles primaires autour d'un festival choral
- Un programme d'ensembles variés sous un système de « feeder programme » (principe que chaque ensemble alimente les autres. Il y a plusieurs orchestres à cordes : 4 orchestres à cordes pour les débutants, puis des quatuors à cordes, l'orchestre de jeunes, harmonie,)
- Des possibilités de bourses pour les élèves
- Des interventions de massothérapeutes
- Un lieu de rencontre de plusieurs associations (*Armidale Music Teachers Association, Primary Armidale Music Teachers Association...*)
- Une collaboration avec The Ascent Group⁸⁴, une association qui s'occupe des personnes handicapées
- Un programme pour l'éducation de très jeunes enfants (*Early Music Education*)
- Des formations pour des enseignants privés ou des professeurs d'école générale.

La clé de la réussite : un travail en équipe

Quant aux orchestres à cordes au conservatoire, les élèves peuvent s'inscrire aux ensembles à cordes suivants. Ce schème a été établi à partir des explications dans le rapport annuel de 2012. A savoir, les noms des groupes représentent des valeurs de notes en anglais. On peut en déduire que les élèves n'ont pas seulement un professeur, ils en voient plusieurs, et la réussite du programme s'appuie fortement sur un travail et une organisation en équipe.

⁸⁴ The Ascent Group australia : <http://www.ascentgroup.org.au/services.php>



En guise de conclusion sur cette étude de cas, nous constatons une fois de plus que la communication entre divers partenaires est essentielle. Il faut, certes, des moyens financiers considérables, pour proposer un tel nombre de programmes variés à un large public, mais les idées défendues y sont claires et les collaborations sont au centre de la philosophie du conservatoire. Les professeurs, et les élèves, ne sont pas seuls à monter des projets. Le travail de pratique collective, dans ce sens, est nourri par chaque participant.

Il y a évidemment déjà beaucoup de projets très positifs qui sont en cours d'élaboration en France. Nous sommes concentrés sur le côté « anglophone » de ce sujet et avons voulu en montrer des exemples concrets, mais plusieurs projets français mériteraient également une étude approfondie.

Que l'on continue dans cette direction, par la création ou la valorisation : des orchestre à cordes (1er, 2ème et 3ème cycles), des orchestre des jeunes,⁸⁵ des orchestre à l'école, l'école par orchestre (par des programmes comme celui proposé par une partie de l'équipe de l'ENM de Villeurbanne), des ensembles professionnels qui s'impliquent dans des projets avec des enfants (exemple : la Camerata du Rhône qui a joué avec 350 élèves du Rhône en 2009, une création/commande de Jean Ribbe).⁸⁶ Un futur mémoire pourrait être consacré à ces projets récents et à un état des lieux dans ce domaine, en France.

⁸⁵ L'Ofj, les petites mains symphoniques, l'Orchestre des Jeunes de l'Atlantique (Saintes), L'académie de l'Orchestre National de Lyon, Académie d'orchestre du Centre de Musique Baroque de Versailles etc...

⁸⁶ http://camerata.rhone.free.fr/files/Plaqueette_2010.pdf

Conclusion

Par ce mémoire, nous espérons avoir pu montrer que la pratique de l'ensemble à cordes hérite d'une longue et riche tradition, mais reste une expérience qui peut être renouvelée. En faisant le lien entre la littérature sociologique, historique, méthodique et musicologique, nous avons pu discerner quelques-unes des principales réflexions qui circulent au sujet de l'orchestre à cordes. Beaucoup de ressources sur le contenu pédagogique/didactique sont proposées en anglais pour ce genre de dispositif.

Nous avons alors évoqué l'intérêt pédagogique de l'orchestre à cordes, de sa capacité à faire évoluer : la motivation et la sociabilisation de l'élève, une connaissance du patrimoine, une écoute active, le leadership, la créativité, l'alternance entre l'oralité/la lecture... Cette formation est souvent malléable et permet, grâce à son répertoire (par exemple de *concerto grosso*) l'intégration des amateurs ou de d'élèves de niveaux disparates. Les pédagogues restent divisés sur le moment d'inclusion de cette pratique d'ensemble dans l'éducation d'un élève. En Angleterre et aux Etats-Unis, cette intégration est souvent précoce. Par peur des « mauvaises habitudes » acquises en orchestre et à cause d'une représentation négative de la difficulté des instruments à cordes, cette inclusion se fait généralement plus tard en France. La pratique d'orchestre à cordes nous semble, l'histoire le prouve, non moins développée en France, mais peut-être moins facilement accessible, surtout aux enfants. Cela est, heureusement, de moins en moins le cas. Nous espérons que les progrès continueront dans cette direction. Il suffit de rappeler qu'en Angleterre, cette culture s'est acquise par période inégale de croissance et n'a pas toujours été glorieuse pour les femmes. Nous pouvons respecter la tradition, mais rester ouverts, prendre connaissance du passé mais pas en être des victimes. Certains préjugés - la France n'aurait pas de culture d'orchestre à cordes - ne nous semble plus justifiables.

Suite aux d'études de cas, nous réitérerons brièvement quelques éléments essentiels à la réussite d'un programme pour orchestre à cordes :

- les projets d'orchestre à cordes bénéficient d'un travail en équipe (collaborations, travail collectif dans le groupe, au delà du simple imitation) et d'être inscrits dans une vie musicale active
- les professeurs doivent se sentir soutenus, avec des possibilités d'échanger des idées, de se former, de communiquer, de chercher des ressources, les élèves doivent se sentir valorisés
- l'expérience peut être diversifiée : les styles musicaux changent parfois, le lieu, le public et le format des représentations également, ainsi que la façon de diriger les répétitions ou les spectacles,

- le temps d'apprentissage doit être varié : des temps d'échauffement, de répétition, d'improvisation, de chant, de technique instrumentale (spécifique aux instrumentistes à cordes), d'interaction et de décision collégiale, de recherche stylistique...

L'orchestre à cordes existe depuis plusieurs siècles et est un format adapté à une gamme très large de personnes. Il vaut d'être défendu, musicalement et pédagogiquement. Ecrivons ensemble la suite de son histoire...

Bibliographie

Livres :

Benham/Wagner/Ateen/Evans/Odegaard/Lieberman *ASTA Curriculum : Standards, Goals, and Learning Sequences for Essential Skills and Knowledge in K – 12 String Programs*. USA : American String Teachers Association, 2011.

Benoît, M *Les musiciens du roi de France (1661 – 1733)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982

Blackwell, K et D *Starters Teacher's Handbook* Oxford : Oxford University Press, 2012.

Burney, C (trad. D'anglais par Noiray, M.) *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Paris : Editions Flammarion, 1992

Gillet, P *Musical women in England, 1870 – 1914 : “encroaching on all man's privileges”*. New York : St Martin's Press, 2000.

Hamann et Gillespie *Strategies for teaching strings : building a successful string and orchestra program*. New York : Oxford University Press, 2013.

Keene, J *A history of music education in the United States*. Colorado : Glenbridge publishing Ltd., 2009

Lehmann, B *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris : Editions de la Découverte, 2002.

Liebermann, J L *Alternative Strings : The New Curriculum*. Pompton Plains : Amadeus Press, 2004

Liebermann, J L *The Creative Band and Orchestra*. New York : Huiksi Music, 2002

Nelson, Sheila M *Commençons les cordes : principes pédagogiques de l'enseignement collectif des instruments à cordes*. London : Boosey & Hawkes, 1993.

Pincherle, M *L'orchestre de Chambre*. Paris : Larousse, 1948

Robins, B (ed.) *The John Marsh journals : The Life and Times of a Gentleman composer (1752 – 1828)*. Pendragon Press 1998

Rousseau, J-J (Dauphin, C ed.) *Le dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*. Bern : Peter Lang SA Editions scientifiques internationales, 2008

Russell, D *Popular Music in England 1840 – 1914 : A social history (Second Edition)*. Manchester : Manchester University Press, 1997

Spitzer et Zaslaw, *The Birth of the Orchestra, History of an institution, 1650 – 1815* Oxford : Oxford University Press, 2004

Wilson, N *The art of Re-enchantment : making early music in the modern era*. Oxford : Oxford University Press, 2014

Articles :

Arnold, Denis « *Orphans and Ladies: The Venetian Conservatoires (1680-1790)* » in Proceedings of the Royal Musical Association, 89th Sess. (1962 - 1963), pp. 31-47 Publié par: Taylor & Francis, Ltd. Accédé : 15/02/14

Bunting P. K. *String Pedagogy and Musicianship Teaching in Hungary, Eastern Europe and Finland : A Comparative Study Trip.*
Report for Winston Churchill Travelling Fellowship
April 2006

Charles-Dominique, Luc *Les "Bandes Ménétrières" ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale en France, sous l'ancien régime* Article reprenant des éléments d'une conférence donnée au CNSMD de Paris le 10 Janvier 1996, accessible à : <http://charlesdominique.files.wordpress.com/2009/01/gourdon.pdf>

European String Teacher's Association <http://estafrance.org/documents-esta/bulletins/B02.pdf>

Gillespie Robert, « *Producing String Teachers for Tomorrow's School String Orchestra Programs* » [American String Teacher](#) 48.1 (Winter 1998): 32.

Girbal, Valérie et Jean-Paul « *Sheila Nelson* » ESTA – International Colloque à Portsmouth 1999 accédé à <http://estafrance.org/documents-esta/bulletins/B02.pdf>

Howes Frank, « *The Amateur and His Future* » in *The Musical Times* Vol. 73, No. 1074 (Aug. 1, 1932), pp. 689 - 691 Musical Times Publications Ltd.
JSTOR accédé le 4 Septembre 2013

Montagu, Jeremy, « *Chamber Orchestra* », in *Grove music online* <http://www.oxfordmusiconline.com>, accédé le 04/09/13

Morphy E. W. « *Violin teaching in its relation to the organization of civic orchestras.* » in *The Musical Quarterly*, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1918), pp. 50-60 Published by: Oxford University Press

O'Connor, Mark, « *It's time to reinvent string pedagogy for the 21st century* » in *Strings*; Sep 2012; 27, 2; International Index to Music Periodicals Full Text pg. 15

Platt Richard, « *New Light on Richard Mudge, 1718-63 : Some Aspects of Social Status and Amateur Music-Making.* » in *Early Music* Vol. 28, No. 4, *Music in Georgian Britain* (Nov., 2000), pp. 531-545 Oxford University Press
JSTOR accédé le 4 Septembre 2013

Przygocki, James *An Eclectic Approach in the Beginning String Class* in *American String Teacher* 54.3 (Aug 2004): 44-47.

Spitzer John, « *Metaphors of the Orchestra – The orchestra as a metaphor* » in *The Musical Quarterly*, Vol. 80, No. 2, *Orchestra Issue* (Summer, 1996), pp. 234-264
JSTOR accédé le 4 Septembre 2013

Turner, Kristin, « *How Not to Repeat the Mistakes of Our Past: A History of String Programs in Public Schools* » in *American String Teacher* 51.3 (Aug 2001): 74-81.

Young Percy, « *The apprenticeship of the young musician.* » *The Musical Times*, Vol. 80, No. 1153 (Mar., 1939), pp. 178-180 Published by: Musical Times Publications Ltd, p 179

Zaslaw, Neal «When is an orchestra not an orchestra ? » in *Early Music*, Vol. 16, No. 4 (Nov., 1988), pp. 483-495

Sites :

- Le BBC : <http://www.bbc.co.uk/proms/features/history>
- Berkshire Maestros, exemples de répertoire : http://www.berkshiremaestros.org.uk/maestro1/uploads/staffsection/218_strings.xls
- Chamber Orchestra of Europe : <http://www.coeurope.org/fre/l-orchestre/biographie>
- Citations : <http://www.vialupo.com/verbatim/themes/histoire.html>
<http://www.graal.ca/?q=node/484>
- C.P.E Bach : Un projet d'édition de la musique de C.P.E Bach par le PACKARD HUMANITIES INSTITUTE, avec accès sur demande aux partitions : <http://www.cpebach.org/parts-index.html>
- Deverich, Dr. Robin Kay, *Violin pedagogy : How Did They Learn ? Classes for the Masses in England.* <http://www.violinonline.com/classesforthemassesinengland.htm>
- Jane Evrard et l'orchestre féminin : <http://www.christianpoulet.com/Mafamillemusicienne/jane.htm>
- Julie Lyonn Lieberman : www.stringcentral.com
<http://julielyonn.com/>
- La Camerata du Rhône: http://camerata.rhone.free.fr/files/Plaquette_2010.pdf
- Les 24 Violons :
<http://www.cmbv.fr/Academie-d-orchestre/Les-24-Violons-du-roi-Toute-la-musique-de-la-France>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86015529/f3.image>
Séries de documentaires sur Arte sur les 24 violons et la reconstruction des « trois instruments disparus » : la haute-contre, la taille, la quinte de violon par Antoine Lauthère et Giovanna Chitto' pour un projet CMBV de récréation des *24 violons du Roy* :
<http://www.youtube.com/watch?v=5I5hzvhnK00&list=PLA39BBBE406448B2C>
http://www.youtube.com/watch?v=C7oBSdFPM_M&list=PLA39BBBE406448B2C
- New England Conservatorium of Music, Armidale (Australie)
<http://necom.une.edu.au//index.php?id=23>
Les rapports d'activité des années 2009, 2010, 2012 :
<http://necom.une.edu.au//index.php?id=41>
- Vauxhall Gardens, London :

<http://www.vauxhallgardens.com>
<http://www.melos.ca/londonWeb.pdf>
<http://laurapurcell.com/vauxhall-gardens-a-georgian-elysium/>

Mémoires :

Heck, Antonine, *Sociologie des orchestres de chambre non-permanents* Mémoire de fin d'études, 4ème année, Section Politique et Communication, University Lumière Lyon II, 2006

Nelson, Julie, *An Investigation of Mimi Zweig's Violin Pedagogy and its Application to the American Public School String Orchestra Classroom in the 21st Century*, Mémoire de fin d'études, University of Florida Honours Program, Printemps 2011

Rousset, Florence, *Comparaison de METHODES MUSICALES ACTIVES et intérêts de leurs principes pédagogiques*, Mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, Promotion 2005 – 2007.

L'orchestre à cordes : un outil pédagogique... Par le passé, au présent, dans l'avenir ?
LAING Gemma

Abstract :

L'orchestre à cordes hérite d'une longue et riche tradition dont le monde pédagogique a su parfois profiter. En revanche, les avis sur les façons d'aborder la pratique sont partagés et sa valeur donc remise en question. Avec quels "niveaux" peut-on commencer ? Qui peut bénéficier de cet enseignement ? Avec quel répertoire ?

Dans ce mémoire, je tente d'analyser la pratique des orchestres à cordes et son histoire (inscrite dans une possible lancée Anglophone), afin de dégager quelques valeurs fondatrices et imaginer des axes de réflexions pour l'avenir.

Mots-clés :

Orchestre à cordes
Pratique collective
Histoire de l'orchestre
Angleterre
Modèle australien
Cours collectifs
Pédagogie de groupe
Amateur
Professionnel