

Die Musikschule Ennetbürgen geht neue Wege

Autor(en): **Liembd, Kurt**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Animato**

Band (Jahr): **17 (1993)**

Heft 6

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-959401>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De toute façon, je ne suis pas sûr que les écoles de musique, toutes plus ou moins liées financière-

ment aux départements de l'instruction publique ou, au niveau communal, à la direction des écoles, aient suffisamment d'indépendance pour bouleverser une procédure d'examens qui est la reproduction du modèle scolaire.

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

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

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

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

Olivier Fallier

Bach et Bruehl: confrontation!

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

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

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

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

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

La forme varié

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

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

L'éternel retour

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

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

L'écoute musicale

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

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


Dominique Lehmann

Die Musikschule Ennetbürgen geht neue Wege

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

«Unsere Idee ist es, die Gesamtkosten der Jungmusik in Zukunft mit Sponsorenbeiträgen abzudecken. Dadurch würde das Aushängeschild der Musikschule vermehrt für PR-Zwecke eingesetzt, und die Musikschule würde somit auch von Leuten mitgetragen, die sonst vielleicht nicht mit der Schule in Berührung kommen.» Diese Aussagen stammen aus einem Brief, der in diesen Tagen an alle Firmen und Geschäfte des Dorfes Ennetbürgen im Kanton Nidwalden geht. Unterzeichnet ist das Schreiben von Schulrat Gerhard Stöckli und vom Musikschulleiter Emil Wallimann. Mit einem begleitenden Fragebogen können die Absichten als Gönner kundgetan werden. Solche zu finden, dürfte nicht allzu schwer fallen, denn die Jungmusik Ennetbürgen darf sich sehen lassen. Über vierzig begeisterte Mädchen und Buben sind mit Feuereifer dabei. Dazu kommt noch eine «Beginners Band», die vom Einheimischen Thomas Gabriel geleitet wird. Nicht unmöglich schreibt der Schulrat in seinem offiziellen Rechenschaftsbericht 1992: «Die Begeisterung unseres Musikschulleiters Emil Wallimann überträgt sich spontan auf alle Leistungen unserer Musikschüler.»

Die Gesamtkosten für die Jungmusik betragen ca. 12 000 Franken (für Notenmaterial, Instrumentenunterhalt, Werbung, Musiklager, Saläre usw.). Im Schuljahr 1993/94 soll jede Person und jede Firma, die sich für die neue Idee interessiert, als Gönner berücksichtigt werden. Als Gegenleistung winken Gratis-Eintritte an Konzerte sowie Gratis-Firmenkonzerte (Weihnachtsfeier, «Tag der offenen Tür», Quartierfest, Firmenjubiläum, Geburtstag usw.). Ab Schuljahr 1994/95 könnten dann eine oder mehrere Firmen als Hauptsponsoren für die Jungmusik auftreten.

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

* CLAVICHORD * VIRGINAL * SPINETT *
* CEMBALO * HAMMERFLÜGEL *
Klangspektrum von der Renaissance bis zur Romantik
CEMBALO-ATELIER
EGON K. WAPPMANN
8967 WIDEN-Mutschellen
057 33 20 85

Vertretung europäischer Meisterwerkstätten
Verkauf - Reparaturen - Stimmungen - Konzertservice

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

La forme musicale

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

La forme classique

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

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