

**Justin BONNEFOY**

**L'interprétation comme unique moyen  
d'apprentissage de la musique  
classique ?**

ESM Bourgogne Franche-Comté 2024



**Justin Bonnefoy**

**L'interprétation comme unique moyen  
d'apprentissage de la musique  
classique ?**

Directeur de mémoire : Franck ROSSI-CHARDONNET

ESM Bourgogne Franche-Comté 2024

## **REMERCIEMENTS**

J'adresse mes sincères remerciements à Monsieur Franck ROSSI-CHARDONNET, directeur de ce mémoire, pour son accompagnement, ses conseils et ses précieuses observations.

Je remercie également l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'Ecole Supérieure de Musique de Bourgogne Franche Comté qui ont su m'apporter une aide considérable dans le développement de ma réflexion.

D'une façon générale, je souhaite remercier ma famille et mes amis pour leurs conseils et soutiens tout au long de ma formation.

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>7</b>
<b>I. Un apprentissage basé sur l'interprétation</b> .....	<b>9</b>
1. La différence entre interpréter et exécuter .....	9
2. Histoire de l'interprétation et de son apprentissage .....	10
3. Les limites de ce modèle d'apprentissage .....	13
<b>II. Une approche plus large de l'apprentissage</b> .....	<b>15</b>
1. La musique classique se résume-t 'elle à l'interprétation ? .....	15
2. Les bénéfices apportés par la diversification de l'apprentissage .....	18
3. Focus sur la méthode du partimento .....	21
<b>III. Mise en application</b> .....	<b>25</b>
1. Séance de travail avec un élève de deuxième cycle .....	25
2. Séance de travail avec un élève débutant .....	28
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>31</b>



## INTRODUCTION

« L'instrumentiste « classique », même celui qui possède déjà un certain bagage, aspire souvent à pouvoir jouer une musique qui serait plus intimement est complètement siennes. Mais (y compris seul et pour son compte) il renonce souvent à ce projet par peur. Sa richesse musicale personnelle lui étant souvent parfaitement étrangère, il a peur d'être démunie est confronté à un vide intérieur et panique à l'idée que, sans partition, il n'aura pas d'inspiration. »<sup>1</sup>

Je joue de la guitare depuis 14 ans. Au cours de mon parcours dans divers conservatoires, mes enseignants m'ont toujours guidé dans l'interprétation des œuvres et des compositeurs qui ont marqué l'histoire de la musique.

A la fin de mes études au conservatoire, je connaissais l'histoire de mon instrument et de son répertoire, je savais lire la musique, jouer avec d'autres musiciens, et je savais surmonter presque toutes difficultés techniques sur mon instrument. De ce fait, j'ai reçu une excellente formation d'instrumentiste interprète.

Néanmoins, du point de vue du langage musical, je ne comprenais pas vraiment ce que jouais car je ne savais pas l'analyser. Je ne savais pas improviser et quant à la composition, je ne m'étais même jamais posé la question, car cette pratique me semblait inaccessible.

Par conséquent, il me semble que ma formation en tant que musicien n'était pas encore complète. J'ai ressenti le besoin de développer de nouvelles compétences musicales pour m'enrichir en tant qu'artiste. L'improvisation et la création sont des disciplines qui m'ont interpellées, et que je regrette de ne pas maîtriser malgré mes quatorze années de formation au conservatoire.

L'objectif principal de ce mémoire est de se demander si la formation des musiciens classiques, basée sur l'interprétation, est assez complète.

Ce travail m'a amené à la problématique suivante :

L'interprétation comme unique moyen d'apprentissage de la musique classique ?

---

<sup>1</sup> VINCENT Emmanuelle, « L'improvisation, pourquoi ? », <https://meandresmusicaux.fr>.

Dans cette perspective, nous constaterons qu'aujourd'hui, l'apprentissage de la musique classique est basé sur l'interprétation de son répertoire. Ensuite, nous étudierons comment intégrer dans l'apprentissage de la musique de nouvelles méthodes. Pour finir, nous mettrons en application deux séances de travail que j'ai imaginée sur différents élèves.

## I. Un apprentissage basé sur l'interprétation

Aujourd'hui, l'interprétation tient une place centrale dans l'apprentissage de la musique. On apprend un instrument en interprétant son répertoire. C'est d'ailleurs par le biais de l'interprétation que les élèves sont évalués, et qu'un jury décide si la performance proposée par l'élève est au niveau attendu.

Il conviendra donc dans un premier temps de définir l'interprétation et notamment de la différencier de l'exécution. Dans un second temps, nous retracerons l'histoire de l'interprétation et de son interprétation. Enfin, nous constaterons les limites de ce modèle d'apprentissage.

### 1. La différence entre interpréter et exécuter

La première étape est de définir l'interprétation et de la différencier d'un terme avec laquelle elle est souvent rattachée : « l'exécution ».

Etymologiquement, « interpréter » vient du latin « interpretari » qui signifie « traduire ». D'une manière générale, l'interprétation tend à expliquer, chercher à rendre compréhensible ce qui est dense, compliqué, ambigu ; elle donne un sens à quelque chose. L'exécution se définit comme le fait de mettre en application un ordre, un règlement.

On peut retenir de l'interprétation qu'elle nécessite de l'interprète qu'il explique un propos, alors que l'exécutant l'applique. Pour qu'un musicien applique, il lui est nécessaire de savoir déchiffrer les instructions laissées par le compositeur sur la partition, et de savoir ensuite les exécuter sur son instrument. Mais la partition ayant ses limites, elle ne peut traduire à la perfection toutes les exigences du compositeur.

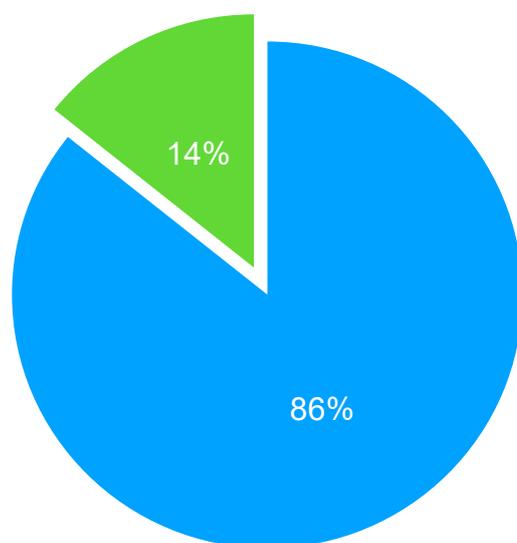
La première chose qui différencie donc l'interprète de l'exécutant, c'est que l'interprète cherche en lui, selon ses goûts, son aisance instrumentale, afin de redonner à la musique ce qu'elle a perdu par sa réduction sur le papier. Mais, il doit également respecter les exigences du compositeur et les conventions musicales de l'époque (phrase, articulation...). L'interprétation demande donc au musicien d'engager sa créativité et sa sensibilité dans l'exécution d'une œuvre.

## 2. Histoire de l'interprétation et de son apprentissage

Aujourd'hui l'interprétation du répertoire représente une grande partie des concerts de musique classique.

Afin d'illustrer cette prédominance du répertoire dans les concerts de musique classique, j'ai réalisé un diagramme basé sur la programmation des différents concerts de la saison 2024-2025 de l'opéra de Dijon, dans la catégorie concert (Annexe n°1).

- concert comportant uniquement des pièces du répertoire
- Concert comportant au moins une pièce contemporaine / création (arrangement, composition)



Ce diagramme met clairement en évidence le fait qu'aujourd'hui une écrasante majorité de concert de musique classique se limite à l'interprétation du répertoire.

Or, cela n'a pas toujours été le cas. En effet, à la fin du XVIIIème siècle, les articles de presse témoignaient de la diversité des œuvres exécutées par les musiciens, que ce soient des pièces de leurs contemporains ou de leurs propres compositions (Annexe n°2)

Mais alors comment se fait-il que les coutumes musicales aient tant changées ?

Avant la création du conservatoire, les musiciens se formaient auprès de maître de musique. Le maître était chargé de la formation complète de son élève : formation instrumentale, solfège, improvisation, composition. A l'époque de la renaissance et du baroque musicale, le compositeur, l'interprète et l'improvisateur était une seule et même personne : le musicien.

Le conservatoire de Paris est créé en 1795, l'organisation du conservatoire et les méthodes employées, reflètent un courant de pensée très présent dans ces années de post-révolution : le rationalisme. Cette doctrine affirme l'existence de la raison, comme source suprême de connaissances ; tout ce qui existe a une explication rationnelle et peut être décrit par la raison humaine. Dans l'apprentissage de la musique, le rationalisme se manifeste en particulier dans les méthodes instrumentales. La méthode rationnelle est constituée d'un ensemble de règles, qui, si respecté rigoureusement, mènent au résultat escompté.

« Dès le départ, le Conservatoire fut d'abord une mise en ordre de la musique afin de la faire entrer dans la modernité et de la mettre au service de la Révolution. Le Conservatoire fut d'abord un programme, un éditeur de méthodes, l'organisateur de disciplines distinctes, un évaluateur de niveaux. »<sup>2</sup>

Dans un sens, le conservatoire aujourd'hui est encore marqué par l'influence du rationalisme. Volker BIESENBENDER dit d'ailleurs dans son ouvrage : « [...] nos gestes traditionnels, nos écoles, nos recueils d'études et nos méthodes d'apprentissage sont des produits de leur époque, tributaires de la vision qui prévalait au temps de leur conception. Par exemple, la systématique très détaillée des écoles de violon de Leopold Mozart (1719-1787), de Francesco Geminiani (1692-1770), de Giuseppe Tartini (1692-1770), etc, est impensable sans le souffle du rationalisme et du siècle des Lumières. On y retrouve [...] le remplacement de la spontanéité de la vie par un ordre contrôlable. »<sup>3</sup>

Les méthodes d'enseignement qui sont employées, pour la plupart, avaient comme objectif l'efficacité. Ces méthodes exclues alors en quelque sorte le hasard de l'apprentissage, au profit de l'efficacité et d'une nécessité de rendement. La méthode est un modèle de fonctionnement pensé pour des résultats prévisibles et reproductibles. Ainsi, le travail se faisait exclusivement sur des musiques déjà composées.

Martin GELLRICH racontait dans un article : « On se doute du plaisir que ressentaient ses élèves à inventer leurs propres études. Malheureusement, Czerny a très vite remarqué qu'on pouvait devenir riche en vendant des recueils d'étude. Il s'arrêta donc

---

<sup>2</sup> SCHEPENS E., « A propos du temps dans l'école de musique », *Enseigner la musique* n°5, In Cefedem Rhône-Alpes & CNSM de Lyon, 2002,

<sup>3</sup> BIESENBENDER Volker, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Paris, Editions Van de Velde, 2001, page 17.

complètement d'enseigner et, au lieu de cela, il a commencé à composer en masse des cahiers d'exercices. Dès lors, les études Czerny sont devenues de véritables tortures pour les élèves de piano ».<sup>4</sup>

Les musiciens ne doivent alors plus créer, ils doivent obéir au compositeur et au chef d'orchestre. Il n'est donc plus utile de former les musiciens à l'improvisation ou à la composition ; ils doivent interpréter.

Une autre tendance du XIXe siècle qui a poussé à changer les pratiques musicales : la redécouverte des auteurs anciens.

« A partir du XIXe siècle, Mendelssohn redécouvre les maîtres anciens et la notion de sacralité de Jean Sébastien Bach et de Haendel. Haydn, Mozart et Beethoven en feront de même. Tous ces musiciens disparus ne sont plus là pour nous éclairer sur l'interprétation. Il devint alors évident que jouer c'est jouer exactement ce qui est écrit sur la partition. A partir de 1840, nous allons assister à la dissociation des « œuvres intouchables » pour lesquelles, ornements et improvisations sont exclues et les « œuvres dites de salon » où l'on joue entre amis et où tout est permis ! La sacralisation des œuvres va aboutir à « un cadavre couvert d'une pellicule dorée » au lieu d'être « un organisme vivant. »<sup>5</sup>

C'est à ce moment de l'histoire que la musique devient un « patrimoine », pour citer les mots d'André Manoukian : « C'est pour cela qu'on appelle les écoles de musique des conservatoires (...) il y a un patrimoine, vous n'allez plus apprendre à improviser, vous allez apprendre à lire la musique des anciens. »<sup>6</sup>

L'arrivée de l'enregistrement a également changé le mode de consommation de la musique. Grâce à ces nouveaux supports, les consommateurs peuvent comparer les différentes versions d'une même pièce. On écoute plus seulement la musique de tel compositeur mais plutôt la version de tel interprète ; Frédéric Chopin par Arthur Rubinstein, Jean Sébastien Bach par Glenn Gould.

---

<sup>4</sup> GELLRICH Martin, « Les exercices techniques comme base de l'improvisation au piano », *Enseigner la musique n°9 et 10*, In Cefedem Rhône-Alpes & CNSM de Lyon, 2007.

<sup>5</sup> ANDRE Jean-Marie, « La musique et l'improvisation », *Hegel* volume 13 n°3, aln.editions, 2023.

<sup>6</sup> MANOUKIAN André, France Musique, 2021, *André Manoukian sur l'importance de l'improvisation dans la musique classique*, YouTube.

Au cours de ces derniers siècles, l'interprétation n'a cessé de prendre de l'ampleur dans la sphère de la musique classique, chaque interprète voulant partager sa vision de la musique de tel compositeur.

### 3. Les limites de ce modèle d'apprentissage

Contrairement au XVIème siècle, l'apprentissage de la musique est aujourd'hui fragmenté en plusieurs disciplines, enseignées par des professeurs différents. Or, cela pose parfois des problèmes de lien entre la théorie musicale et l'application instrumentale pour les élèves.

En tant que professeur, je me rends maintenant compte que de nombreux élèves ne font pas le lien entre les notions qu'ils voient en formation musicale et qu'ils retrouvent en cours d'instrument. Pour les guitaristes, il me semble que ce sont notamment les notions relatives à l'harmonie (tonalité, fonction d'accord, cadence...). Ce sont nos collègues, professeurs de formation musicale, qui sont chargés de l'apprentissage de la théorie musicale. Il est donc fondamental que le professeur d'instrument favorise le lien entre ce que l'élève apprend en formation musicale et l'application sur son instrument. En effet, si cette théorie n'est jamais appliquée et pratiquée, il est normal qu'elle n'ait pas de sens pour les élèves.

J'ai effectué ma classe de préparation à l'enseignement supérieur au conservatoire de Saint-Étienne avec Léonard CHANTEPY comme professeur de guitare. « Tu joues avec tes doigts ! Joue plutôt avec ta tête ! » est la première chose qu'il m'ait dit en m'écoutant jouer. Il me semble que son propos est assez révélateur de la manière dont sont formés les instrumentistes et particulièrement les guitaristes.

La guitare est un instrument où la difficulté technique peut rapidement prendre le dessus. Notamment la mémoire dite « digitale », à force de répéter un passage de nombreuses fois, les doigts connaissent le chemin par cœur, mais sans pour autant que le musicien comprenne la musique qu'il joue (direction de la phrase, construction harmonique...). Tant que cette dissociation entre l'instrument et la théorie règne dans la tête de l'élève, il ne peut pas comprendre ce qu'il joue.

Du point de vue de la professionnalisation des musiciens, il me semble que le modèle actuel engendre deux problèmes.

D'une part, étant donné que tous les instrumentistes suivent plus ou moins la même formation, ils prétendent donc à des carrières similaires. Les projets musicaux se traduisent le plus souvent par l'orchestre pour les musiciens qui en font partie et par la réalisation de récital pour les instruments tels que la guitare ou le piano. La demande est donc aujourd'hui supérieure à l'offre. En effet, toute association organisatrice de concert est aujourd'hui submergée de demandes, ce qui laisse de nombreux musiciens sur le côté de la scène.

D'autre part, dans le but de se faire connaître, les musiciens au niveau pré-professionnel ou professionnel participent souvent à des concours. Les concours peuvent être tout à fait bénéfiques car ils permettent aux musiciens de se confronter à la scène. Mais dans ces concours, il y a un seul gagnant. L'interprète va donc devoir affronter la concurrence, il est donc inconsciemment poussé à considérer la musique comme un moment de performance, dans lequel il doit être meilleur que les autres. Or, il me semble qu'on est là bien loin des compétences de créativité et de sensibilité que requiert la musique. Bela Bartok disait déjà des concours : « Les concours c'est pour les chevaux, pas pour les artistes ».

Je pense qu'une approche plus large de l'apprentissage de la musique, ne visant pas à développer uniquement les compétences d'interprète, permettrait aux musiciens de se distinguer entre eux, ouvrirait le champ des possibilités professionnelles, mais également contribuerait à une approche plus saine de la musique.

## II. Une approche plus large de l'apprentissage

Nous avons vu que l'interprétation occupait une place centrale dans l'apprentissage de la musique classique. Il serait intéressant d'étudier d'autres méthodes qui pourraient s'adjoindre à l'interprétation pour permettre aux musiciens d'avoir une formation plus complète.

Pour cela, nous nous demanderons dans un premier temps si la musique classique se résume à l'interprétation. Dans un second temps, nous étudierons les bénéfices d'intégrer l'improvisation et la création dans l'apprentissage. Dans un troisième temps, nous ferons un focus sur la méthode du Partimento, héritée de l'époque Baroque.

### 1. La musique classique se résume-t-elle à l'interprétation ?

Afin de trouver des méthodes d'apprentissage complémentaires à l'interprétation, j'ai trouvé intéressant d'étudier les pratiques musicales des compositeurs qui ont marqué l'histoire de la musique classique.

L'extrait ci-dessous est particulièrement intéressant. Il témoigne des qualités musicales de Franz Liszt, particulièrement reconnu pour sa virtuosité mais également pour ses grandes qualités d'improvisateur et de compositeur.

---

*« En août 1844, Liszt, en tournée dans les provinces françaises, s'arrêta à Montpellier. Il fut accueilli par Laurens d'une façon un peu arrogante.*

*« Vous passez [...] pour un aussi grand charlatan que grand artiste ! [...] J'ai à vous demander [...] de me faire entendre une certaine pièce de Sébastien Bach pour orgue, avec pédalier obligé, [...] celle en la mineur d'une difficulté dont vous seul au monde pouvez rendre maître...*

*- Tout de suite. Comment voulez-vous que je la joue ?*

*- Comment ? ... mais comme on doit la jouer !*

*- La voici une première fois comme l'auteur a dû, je crois, la comprendre, l'exécuter ou désirer qu'elle soit exécutée.»*

- *Et de jouer ; ce fut très beau, la perfection même du style classique et voulu en tout de l'original.*
- *« La voici maintenant comme je la sens, avec un peu de pittoresque, de mouvement, l'esprit plus moderne et les effets propres à l'interprétation d'un instrument singulièrement perfectionné. »*
- *Nouvelle exécution augmentée d'exquises nuances mais non moins admirable.*
- *« Enfin, une troisième fois, la voici comme je la jouerais...en charlatan, pour un public à étonner, à esbroufer... »*
- *Et allumant un cigare qu'il passait par instants d'entre les lèvres aux doigts ; et exécutant parmi ses dix doigts la partie marquée pour les pédales et se livrant à d'autres tours de force et de prestidigitation, il fut prodigieux, incroyable, fabuleux et remercié avec enthousiasme. »<sup>7</sup>*

Cet extrait démontre la connaissance du patrimoine musical de Franz Liszt à travers la volonté d'interpréter « comme l'auteur a dû, je crois, la comprendre », mais également de sa connaissance parfaite du langage musical, qui lui permettent de s'émanciper de la partition, et de faire ce qu'il souhaitait. N'est-il pas là le graal de n'importe quel musicien ? Je crois que ses capacités d'improvisation et de création sont synonyme de liberté pour le musicien.

L'improvisation musicale est souvent reliée aux musiques actuelles et particulièrement au jazz. En réalité, l'improvisation existe depuis presque toujours.

La naissance du chant grégorien et de la polyphonie s'est faite essentiellement par l'improvisation. Les musiciens de cette époque inventaient spontanément une seconde voix (à la quinte) à partir des monodies de plain-chant. Puis, au Moyen Âge, il était courant que les voix intermédiaires soient créées en direct en intervalle de tierce ou de sixte par rapport à la basse. Dans la mesure où le nombre de voix n'était pas imposé par la composition, ces pratiques se sont constituées grâce aux libertés laissées aux chanteurs.

---

<sup>7</sup> FAUQUET Joël-Marie et HENNION Antoine, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXème siècle*, Paris, éditions Fayard, 2000, page 76.

L'époque Baroque témoigne également de la pratique de l'improvisation. Réaliser une harmonie à partir d'un chant ou d'une basse, ornamenter, varier, toutes ces compétences faisaient parties du métier de musicien. « Au début du baroque, l'ornementation improvisée existait aussi bien dans la musique profane que sacrée : arias d'opéra et oratorios, cantates, « concertos sacrés », chansons et morceaux vocaux a capella de toutes sortes et nouveaux genres de musique instrumentale, sonates et concertos principalement. »<sup>8</sup>. La basse chiffrée témoigne également de cette liberté laissée à l'interprète, puisqu'à la place d'écrire toutes les notes de l'accompagnement, seul le strict nécessaire était laissé sur le papier, le reste étant implicite et laissé en partie à la subjectivité de l'interprète. Les organistes d'Eglise avaient une grande pratique de l'improvisation. Les offices religieux étant changeant et de durée non prévisible. Les organistes avaient le devoir de s'adapter au temps liturgique et donc d'improviser. D'ailleurs de nombreux genres musicaux de cette époque tels que la toccata, le prélude où la fantaisie sont à l'origine des pièces improvisées.

Durant la période classique, malgré une précision plus importante de la part du compositeur dans la notation musicale, l'usage de l'improvisation s'est perpétué. Elle trouve souvent sa place au début des pièces sous la forme de préludes, ou à la fin des concertos, sous formes de cadences virtuoses. Par ailleurs, les compositeurs de cette époque étaient de redoutables improvisateurs, et se livraient à des duels d'improvisation : Mozart face à Clementi, Beethoven et Steibelt, ou encore le célèbre conflit de Haendel et Scarlatti en 1709 au Palazzo Corsini de Rome.

L'improvisation tenait une place centrale dans la vie de nombreux compositeurs et musiciens étudiés au conservatoire. Je pense qu'il est dommage que l'improvisation soit seulement abordée lors de quelques cours d'ouverture esthétique tels que des modules de jazz ou l'improvisation libre.

Si le rôle du conservatoire est de conserver un certain patrimoine musical, n'est-il pas également son devoir de conserver cette pratique de l'improvisation ?

Il est aussi important que le répertoire instrumental soit sans cesse alimenté. C'est pour cela que la création doit avoir une place importante. Dans ce mémoire, j'appellerai « création » tout processus qui contribue à l'enrichissement du répertoire instrumental.

---

<sup>8</sup> BAILEY Derek, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Edition OutreMesure, 1999, page 36.

Cette création peut passer par divers moyens, tels que la transcription, l'arrangement et la composition.

C'est souvent lors des cours d'écriture que l'on aborde la création pour la première fois, en apprenant diverses règles d'écritures relatives aux époques musicales. Cet atelier est accessible tardivement dans les cursus, souvent à partir de la classe préparatoire aux écoles supérieures (CPES).

Pourtant, la musique est une langue, avec son vocabulaire et sa grammaire. La finalité de l'apprentissage d'une langue n'est-elle pas de pouvoir la parler et de s'exprimer avec ses propres mots ? J'ai toujours eu le sentiment que la création et particulièrement la composition, devaient être laissées au génie, et qu'instrumentiste et compositeur sont deux domaines bien distincts. Lors de mon apprentissage de la musique, je n'ai jamais été encouragé à créer ; je trouve cela dommage.

Intégrer la création et la composition pourraient apporter de nombreux bénéfices pour l'apprentissage d'un instrument.

## 2. Les bénéfices apportés par la diversification de l'apprentissage

Afin de comprendre les bénéfices qui pouvaient être apportés par la diversification des méthodes d'apprentissage, j'ai trouvé intéressant de poser quelques questions à Antoine FLACHON, élève guitariste musique actuelle à l'école supérieure de musique de Bourgogne Franche-Comté. En effet, sa formation est différente de celle dispensée au conservatoire classique.

Je lui ai posé les questions suivantes : « Quelle place ont tenu l'improvisation et la création dans votre apprentissage de la musique ? Comment est-ce que dans l'apprentissage vous abordez ces « disciplines » ? Quelle est la finalité de votre cursus ? »

Voici quelques extraits que j'ai trouvé pertinent de retranscrire :

« On nous apprenait rapidement à faire autre chose que ce qui était écrit, on s'inspire de l'original, notamment dans l'approche des solos, car au début, certains solos sont un peu compliqués. Les outils comme la gamme pentatonique et les arpèges sont des outils qu'on apprend à utiliser très tôt pour créer nos propres solos. »

« Quand on joue de la guitare musique actuelle, l'improvisation est au centre de l'apprentissage qu'on reçoit. En cours, on aborde les gammes, les arpèges. Le repiquage de solo, tient aussi une place importante dans l'apprentissage de l'improvisation, mais on doit toujours essayer de garder à l'esprit que ce qu'on repique a pour but de nous donner des idées dans nos propres solos. »

« Je me rappelle d'un cours d'improvisation collectif, le but de cet atelier était d'apprendre à improviser en groupe, en abordant le côté théorique ; les gammes à utiliser, les modes et les progressions d'accords, ou au contraire, essayer de sortir de la théorie. Je me rappelle un exercice qui reprenait le principe du téléphone arabe ; on se mettait en cercle et la personne à côté de nous improvisait quelque chose, on devait alors essayer de le reproduire, puis proposer une autre idée, et ainsi de suite »

« On aborde la composition assez tardivement, en revanche, on arrange beaucoup et on arrange souvent à notre goût, ça révèle notre côté artistique et créateur. »

« Si je devais résumer l'objectif final dans l'apprentissage de la musique actuelle, c'est de découvrir un maximum de répertoire, pour trouver ce qu'on veut faire en tant que musicien »

On se rend compte que la formation proposée au conservatoire et dans les musiques actuelles sont bien différentes, ne serait-ce que dans la finalité des cursus. La finalité pour les élèves en musique classique est d'être capable d'interpréter n'importe quelle pièce à l'aide de sa partition. Alors que pour les élèves en musique actuelle, la finalité est de former le musicien le plus libre possible.

Antoine a abordé deux points que je trouve intéressant de développer et de commenter. Le premier est le rapport au répertoire, les musiciens classiques par leurs formations sont poussés à considérer le répertoire comme une œuvre sacrée, intouchable, en quelque sorte « un cadavre couvert d'une pellicule dorée »<sup>9</sup>. Les musiciens de musique actuelle, comme nous l'a dit Antoine, ont un rapport bien différent au répertoire, ils s'en inspirent pour eux même créer. Le répertoire est source de création.

En comparant les pratiques musicales d'un musicien de Jazz et d'un musicien interprète, les pratiques musicales du musicien de jazz sont plus proches de celle d'un

---

<sup>9</sup> ANDRE Jean-Marie, « La musique et l'improvisation », Hegel volume 13 n°3, aln.editions, 2023.

musicien du XVII<sup>ème</sup> siècle. Notamment par la pratique de l'harmonisation, l'improvisation, l'arrangement...

On constate que la différence entre les musiciens interprètes et les musiciens issus des musiques actuelles ne se situent pas uniquement dans le répertoire joué mais plutôt dans le rapport qu'ils entretiennent avec leurs instruments et plus largement, avec la musique.

Je pense que les musiciens classiques tireraient de nombreux bénéfices à replacer l'improvisation et la création au cœur de l'apprentissage. En réintégrant ces pratiques dans l'enseignement moderne de la musique classique, on pourrait non seulement renouer avec une tradition historique, mais aussi offrir aux étudiants une approche plus complète et équilibrée de la musique. Cela permettrait de cultiver des musiciens non seulement interprètes, mais aussi créateurs, capables de s'exprimer pleinement à travers leur instrument.

En effet, l'improvisation nécessite une compréhension active et intuitive des structures musicales, une écoute attentive, ainsi qu'une capacité à prendre des décisions rapides et réfléchies en temps réel. Cette pratique encourage les élèves à explorer et à expérimenter, à développer leur propre voix musicale et à s'affranchir des contraintes strictes des partitions.

La composition, de son côté, permet aux étudiants d'approfondir leur compréhension des éléments structurels de la musique (harmonie, mélodie, forme) en les incitant à les utiliser de manière créative. Elle renforce également les compétences analytiques, car composer nécessite de résoudre des problèmes musicaux et d'articuler des idées musicales de manière cohérente.

Intégrer l'improvisation et la composition dans l'enseignement de la musique classique pourrait également favoriser une plus grande interdisciplinarité et polyvalence chez les musiciens. L'improvisation, par exemple, est une compétence clé dans de nombreux autres genres musicaux, comme le jazz ou la musique contemporaine, et sa maîtrise pourrait ouvrir de nouvelles perspectives professionnelles aux étudiants. La composition, quant à elle, prépare les étudiants à des rôles variés au sein de l'industrie musicale, tels que ceux de compositeur de musique de film, de jeux vidéo ou de théâtre. La polyvalence acquise par ces pratiques pourrait donc non seulement enrichir la carrière des musiciens, mais aussi élargir les horizons de la musique classique elle-même, en y intégrant des influences et des techniques modernes.

Mais alors comment intégrer ces pratiques dans les cursus ?

Il me semble qu'il existe plusieurs solutions permettant d'intégrer ces deux pratiques dans les cours instrumentaux, mais j'aurais aimé partager celle du partimento, qui est applicable pour les instruments polyphoniques. Comme déjà dit précédemment, les musiciens de l'époque Baroque étaient particulièrement complets dans leurs pratiques musicales, la plupart étaient multi-instrumentiste, compositeur, improvisateur... Il me semble donc intéressant de s'inspirer de la manière dont ils ont été formés. Le Partimento tient une grande place dans la formation des musiciens de ce siècle.

### 3. Focus sur la méthode du Partimento

Le Partimento semble être la méthode rêvée pour guider les élèves dans l'improvisation, la composition et dans une compréhension plus approfondie du langage musical.

Les Partimenti ont joué un rôle central dans la formation des musiciens européens de la fin des années 1600 jusqu'au début des années 1800. Ils ont été développés dans les conservatoires italiens, notamment dans les conservatoires de musique de Naples, et plus tard au conservatoire de Paris. Cette discipline connaît son âge d'or avec des compositeurs tels que Leonardo Leo et Francesco Durante, tous deux élèves de l'éminent Alessandro Scarlatti, qui laissent derrière eux de nombreux ouvrages sur l'art du partimento.

Le Partimento est une œuvre musicale, dans laquelle la musique est écrite de façon parcellaire. Le plus souvent, il est laissé qu'une seule voix, souvent la ligne de basse, surmontée de chiffrages ou non. Ce modèle représente en quelques sortes le squelette de la composition.

## No. 1

(Gj 1301)

Fenaroli Partimento No. 1, Book 1, Gj1301

Cette ligne de basse est à compléter à l'aide des « Regole ».

En préface de chaque livre de partimento, les auteurs laissaient les règles permettant de les compléter. Bien que certaines règles diffèrent en fonction des auteurs, celles-ci reviennent dans chaque ouvrage sur le sujet :

- la règle de l'octave : elle permet d'harmoniser un texte peu ou non chiffré, en réduisant le nombre d'accords possibles sur chaque note de basse d'une tonalité.

- la règle des consonances et des dissonances : elle détaille les intervalles consonant et dissonant.

- la règle des cadences : elle détaille les différents types de cadences possibles, avec les renversements d'accords appropriés.

C'est donc à partir de ces règles que l'élève complète le texte.

Si on regarde ces partimenti de plus près, ils permettent d'aborder tous les procédés caractéristiques de l'époque baroque : les cadences, suites harmoniques issues des danses (romanesca, folia), marche mélodique et harmonique, conscience de l'écriture contrapuntique...

De plus, ils sont adaptables en fonction de l'instrument et du niveau de l'élève, puisqu'il construit lui-même la pièce à partir du squelette. En revanche, il faut tout de même noter que cet outil peut rester dur à assimiler, il nécessite l'application de règles que les auteurs recommandent et qui demandent un certain travail préalable. C'est pour cela que le partimento me semble être un outil difficilement utilisable avant le 3<sup>ème</sup> cycle.

J'ai récemment découvert la chaîne Youtube de Michael Koch ; en blanc et noir, qui traite en quelque sorte de cette méthode. Mais à la place du partimento, il utilise des pièces

du répertoire comme support. Dans un premier temps, il analyse la pièce pour trouver les éléments caractéristiques de l'époque ou de l'écriture du compositeur. Il isole ces éléments, et avec l'aide de quelques règles d'écritures, il improvise et compose ses propres pièces. Je trouve sa démarche intéressante, car il se sert du répertoire comme une source d'idées pour improviser et créer ses propres pièces.

Il serait intéressant d'étudier comment je pourrais intégrer ces méthodes complémentaires dans les cours dispensés aux élèves.



### III. Mise en situation

L'apprentissage d'un instrument par l'interprétation permet de se focaliser sur les questions liées à la technique instrumentale, ainsi qu'aux compétences musicales liées à l'interprétation (articulation, phrasé). Intégrer l'improvisation ou la création permettra d'engager la créativité et la spontanéité de l'élève.

Pour cela, j'ai imaginé deux situations différents dans lesquelles j'essaierai d'intégrer l'improvisation et la création : tout d'abord une séance avec un élève de deuxième cycle, puis une situation avec un élève débutant.

#### 1. Séance de travail avec un élève de deuxième cycle.

Tout comme Antoine FLACHON l'a expliqué dans son entretien, il considère le répertoire comme une source d'inspiration pour créer. Dans cette séance, j'ai voulu utiliser le même procédé en utilisant pour modèle la pièce *Estudio*, de Francisco Tarrega (Annexe n°3).

Le but de ce travail est de développer la compréhension du langage musical, en utilisant l'improvisation et la création.

Pour un élève de deuxième cycle, *Estudio* ne relèvera d'aucune difficulté technique majeure, hormis les quelques barrés délicats pour les élèves pour qui cette spécificité technique est difficile. Un élève de deuxième cycle dans ses cours de formation musicale, a déjà abordé des notions telles que : la tonalité, les différents degrés d'une gamme, les différents types de cadences ainsi que la construction des accords.

La première étape sera d'analyser harmoniquement le premier thème de la pièce.

Cette première étape aura plusieurs objectifs :

- Mobiliser les compétences abordées durant le cours de formation musicale et les relier à des gestes sur son instrument. Application de la théorie musicale sur l'instrument.
- Mettre en évidence le squelette harmonique sans les notes de passage et appoggiatures pour entendre plus clairement chaque accord.
- Cette première étape a également pour but d'éveiller les sensations reliées aux fonctions d'accords :

II= préparation à la tension

V= tension

I= résolution

- Mettre en évidence la construction musicale de ce premier thème : deux phrases de 4 mesures, avec la même progression harmonique, mais la deuxième phrase est plus conclusive car la mélodie se conclue sur la note tonique. Cette description met en évidence la formule Antécédent / Conséquent.

Musical score for guitar in G major, showing two phrases of four measures each. The first phrase starts with a 7th fret and ends with a 92 fret. The second phrase starts with a 7th fret and ends with a 92 fret. Handwritten notes above the staff indicate chords: Mi m, Fa# m, Si 7, Mi m, Mi m, Fa# m. Handwritten notes below the staff indicate fret numbers: I, II, IV, I, I, II for the first phrase; IV, I for the second phrase.

La deuxième étape sera d'encourager l'élève à explorer les notions de consonances et dissonances. Pour cela l'improvisation est un moyen pertinent pour aborder ces notions.

Musical score for guitar in G major, showing two phrases of four measures each. The first phrase starts with a 7th fret and ends with a 92 fret. The second phrase starts with a 7th fret and ends with a 92 fret. Handwritten notes above the staff indicate chords: Mi m, Fa# m, Si 7, Mi m, Mi m, Fa# m. Handwritten notes below the staff indicate fret numbers: I, II, IV, I, I, II for the first phrase; IV, I for the second phrase.

Pendant que le professeur l'accompagne, l'élève aura pour objectif d'improviser une mélodie à partir des notes d'accords. Une fois l'exercice maîtrisé avec les notes des accords, l'élève pourra intégrer les notes de passage.

Cette étape a pour but de développer les sensations de dissonance et de consonance par rapport à un accord. Cet exercice est également un moyen d'aborder l'improvisation de manière consciente et méthodique en se concentrant pour le moment sur une seule voix.

La troisième étape sera d'utiliser ce squelette harmonique pour explorer l'instrument.

L'exercice ci-dessous est inspiré de la méthode du Partimento, développée précédemment. Cette méthode est pensée pour le clavier, elle n'est donc pas toujours applicable sur la guitare. La guitare est un instrument polyphonique ou une même note se trouve à plusieurs endroits du manche. J'ai donc trouvé judicieux d'ajouter le paramètre

géographique. L'élève a pour mission de compléter la partition avec des positions d'accords à 3 sons. Mais il doit respecter le fait que la note de basse écrite sur la partition se trouvera toujours sur la troisième corde.

Musical score for guitar in G major, 3/4 time. The first system shows six measures with chords: *Mi m*, *Fa# m*, *Si 7*, *Mi m*, *Mi m*, *Fa# m*. The second system starts with a 7-measure rest, then *Si 7*, *Mi m*, and ends with a 92-measure rest.

La prochaine étape sera pour l'élève d'essayer de composer quelque chose à partir de ce modèle. Francisco TARREGA est un compositeur rattaché à la fin de l'époque romantique à la guitare. Il serait donc intéressant de communiquer à l'élève quelques spécificités du langage de cette époque dont il pourrait se servir pour rendre plus personnelle cette suite harmonique, et l'aider à composer :

- 7ème mineure sur les accords de préparation
- 9ème sur les accords de tension
- Utilisation du V / V
- Appoggiatures

Ci-dessous, un exemple de ce qu'on pourrait composer :

Musical score for guitar in G major, 3/4 time. The first system shows four measures with eighth-note patterns and chords: *p.*, *p.*, *p.*, *p.*. The second system starts with a 6-measure rest, then eighth-note patterns and chords: *p.*, *#p.*, *p.*, *p.*, and ends with a 92-measure rest.

Cet exercice comporte de nombreux bénéfices. Il vise à favoriser la compréhension de la théorie musicale (aborder en formation musicale) car elle est appliquée immédiatement sur l'instrument. L'improvisation et la création demandent à l'élève d'appliquer ses connaissances théoriques. Je crois que le meilleur moyen pour comprendre un procédé musical dans son entièreté est de le construire soi-même, de l'appliquer. Cet

exercice est également une première approche vers la composition, avec pour modèle une pièce déjà existante.

## 2. Séance de travail avec un élève débutant

Il est évident que l'objectif avec un élève débutant n'est pas le même qu'avec un élève d'un niveau plus avancé, on cherche avant tout à stimuler la créativité de l'élève et de l'aider à s'exprimer à travers une pièce qu'il va lui-même créer à partir de ses émotions. Cette séance est inspirée d'un témoignage de Martine CHARLOT, lors d'un atelier de réflexion pédagogie mené à l'Ecole Supérieur de Musique de Bourgogne.

La première étape sera de demander à l'élève de citer différentes émotions qu'il a déjà ressenties, et de nous montrer comment il les jouerait sur son instrument ; on pourra tirer pour chaque caractère, plusieurs paramètres musicaux :

Par exemple, en ce qui concerne la colère :

- Nuances : Fortissimo
- Modes de jeux : rasgueado, Pizz Bartok
- Articulation : stacatto, accents.
- Dissonance (Seconde mineure, Quarte augmenté).

La deuxième étape sera de demander à l'élève d'improviser un moment de musique avec pour thème l'émotion qu'il a choisi.

Enfin, à partir des idées que l'élève aura proposées lors de son improvisation, le professeur l'aidera à les développer et à les transcrire le plus fidèlement possible sur le papier.

J'ai laissé ci-dessous un exemple :



The image shows a musical score for guitar, titled "Allegretto Marcato". It is written in 3/4 time with a tempo marking of 110. The score consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of chords, many of which are marked with a 'V' (vibrato) and an upward-pointing arrow, indicating a specific playing technique. The second staff continues this sequence of chords, with some marked with 'V'. The third staff shows a few more chords, including one marked with a 'C' (crescendo) and an upward-pointing arrow. The score is presented on a light pink background.

Ainsi, l'élève peut composer une suite de pièces sur la thématique des émotions. Cet exercice comporte de nombreux avantages.

Tout d'abord, il permet pour l'élève de renforcer le lien entre les émotions et leur moyen d'expression musicale (nuances/articulation), ce qui encourage l'élève à être plus expressif dans un autre contexte musical, lors de l'interprétation par exemple.

Ensuite, cet exercice permet à l'élève d'explorer son instrument d'une façon unique, et d'utiliser des notes ou modes de jeux qu'il ne connaît pas encore, ceci grâce à la spontanéité de l'improvisation.

A la fin de la séance, l'élève rentre chez lui avec une pièce qu'il a lui-même écrit. Pour lui cette pièce a du sens, puisqu'elle est liée à quelque chose qu'il ressent. Je crois que ce genre d'exercice renforce le lien entre l'élève et son instrument et peut-être une source de motivation insoupçonnée.



## **CONCLUSION**

Pour conclure, ce mémoire m'a permis de remettre en question mon rapport à mon instrument et plus largement, mon rapport à la musique. En tant que professeur je souhaite transmettre à mes élèves une pratique de la musique la plus large possible. Que ce soit par l'interprétation, l'improvisation ou la création.

Je ne mets pas en cause la place centrale que tient le répertoire dans la musique classique, il est absolument fondamental que les élèves du conservatoire jouent et étudient ces œuvres. C'est notre patrimoine, nous devons le transmettre.

Mais je pense que baser l'apprentissage de la musique uniquement sur l'interprétation du répertoire, ne permet pas aux musiciens d'acquérir une pleine connaissance du langage musical et d'acquérir leur pleine liberté.

Il me semble que l'enseignement de la musique classique aujourd'hui se doit d'une double obligation : à la fois transmettre le patrimoine musical dont nous héritons mais également transmettre les outils nécessaires aux élèves pour leur ouvrir le plus de portes possibles.



## **BIBLIOGRAPHIE**

### **OUVRAGE**

- BIESENBENDER Volker, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Paris, Editions Van de Velde, 2001.
- FAUQUET Joël-Marie et HENNION Antoine, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXème siècle*, Paris, éditions Fayard, 2000.
- BAILEY Derek, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Edition OutreMesure, 1999.
- INSANGUINE Giacomo, *Rules and Partimenti, 1728–1795*, consulté en ligne, <https://partimenti.org>

### **REVUES ET ARTICLES**

- VINCENT Emmanuelle, « L'improvisation, pourquoi ? », <https://meandresmusicaux.fr>.
- SCHEPENS E., « A propos du temps dans l'école de musique », *Enseigner la musique n°5*, In Cefedem Rhône-Alpes & CNSM de Lyon, 2002
- GELLRICH Martin, « Les exercices techniques comme base de l'improvisation au piano », *Enseigner la musique n°9 et 10*, In Cefedem Rhône-Alpes & CNSM de Lyon, 2007.
- ANDRE Jean-Marie, « La musique et l'improvisation », Hegel volume 13 n°3, aln.editions, 2023.

### **MEDIAGRAPHIE**

- MANOUKIAN André, France Musique, 2021, *André Manoukian sur l'importance de l'improvisation dans la musique classique*, YouTube.
- KOCH Michael, En blanc et noir, Youtube, <https://www.youtube.com/@en-blanc-et-noir>.
- DOZOLME Max, Maxxi Classique, 2023, *Le classique et l'improvisation*, Radio France.



## **LISTE DES ANNEXES**

Annexe 1 : Programmation de l'Opéra de Dijon (2024-2025), catégorie Concert

Annexe 2 : Articles de presse

Annexe 3 : Partition *Estudio*, TARREGA



## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS .....	4
SOMMAIRE .....	5
INTRODUCTION .....	7
I.    Un apprentissage basé sur l'interprétation .....	9
1.    La différence entre interpréter et exécuter.....	9
2.    Histoire de l'interprétation et de son apprentissage .....	10
3.    Les limites de ce modèle d'apprentissage .....	13
II.   Une approche plus large de l'apprentissage .....	15
1.    La musique classique se résume-t-elle à l'interprétation ? .....	15
2.    Les bénéfices apportés par la diversification de l'apprentissage.....	18
3.    Focus sur la méthode du Partimento .....	21
III.  Mise en situation .....	25
1.    Séance de travail avec un élève de deuxième cycle. ....	25
2.    Séance de travail avec un élève débutant.....	28
CONCLUSION.....	31
BIBLIOGRAPHIE .....	33
LISTE DES ANNEXES .....	35



# **ANNEXES**

## ANNEXE 1 : Programmation de l'Opéra de Dijon (2024-2025), catégorie Concert

# 2024 2025

### opéra

7—9 NOV.	<i>L'Uomo Femina</i> , Baldassare Galuppi / p.13
11—12 JAN.	<i>Le Château de Barbe-Bleue</i> , Béla Bartók / p.28
9—15 FÉV.	<i>La Traviata</i> , Giuseppe Verdi / p.35
19—23 MARS	<i>Les Pêcheurs de perles</i> , Georges Bizet / p.39

### concert

13 SEPT.	Orchestre National de France, Cristian Măcelaru, Julia Fischer / p.8
28 SEPT.	Capuçon & Talents / p.11
14 NOV.	Le Cercle de l'Harmonie, Jérémie Rhorer / p.14
17 NOV.	Orchestre de chambre d'Europe, Antonio Pappano, Bertrand Chamayou / p.15
21 NOV.	Dream House Quartet, Katia Labèque, Marielle Labèque, Bryce Dessner & David Chalmin / p.16
1 <sup>er</sup> DÉC.	Chœur de l'Opéra de Dijon / p.19
4 DÉC.	Marine Chagnon & Joséphine Ambroselli / p.20
10 DÉC.	Orchestre Français des Jeunes, Michael Schønwandt, Elisabeth Leonskaja / p.22
14 DÉC.	Orchestre Dijon Bourgogne & Orchestre Symphonique de Mâcon, David Hurpeau / p.25
15 DÉC.	Alexandre Tharaud / p.26
18 DÉC.	Orchestre de chambre de Bâle, Ludwig Böhme / p.27
18 JAN.	Orchestre Dijon Bourgogne, Joseph Bastian / p.31
26 JAN.	Nour Ayadi / p.32
27 MARS	Orchestre Philharmonique de Radio France, Sir John Eliot Gardiner, Alexandre Kantorow, Concert #1 / p.40
28 MARS	Orchestre Philharmonique de Radio France, Sir John Eliot Gardiner, Alexandre Kantorow, Concert #2 / p.41
10 AVR.	Bertrand Chamayou / p.46
12 AVR.	Orchestre Dijon Bourgogne, Joseph Bastian / p.47
15 MAI	Les Traversées Baroques & le Chœur de l'Opéra de Dijon, Étienne Meyer / p.53
20 MAI	Orchestre des Champs-Élysées, Philippe Herreweghe / p.54
27 MAI	Orchestre Victor Hugo, Jean-François Verdier / p.57
21 JUIN	Orchestre Dijon Bourgogne & Chœur de l'Opéra de Dijon, Joseph Bastian / p.59

## ANNEXE 2 : Articles de presse

« 1782, 17 Mars », *Almanach musical pour l'année mil sept cent quatre-vingt-trois*, Paris, Au Bureau de l'Abonnement littéraire, 1783, pp. 177-178 (collection particulière).

### MUSICAL. 177

semble sur le violoncelle, une symphonie concertante qui a beaucoup plu au Public. M. Bréval a joué seul un concerto de sa composition.

M. Dupont a joué sur le violoncelle un nouveau concerto qui n'avoit pas encore été entendu au Concert, & dont il est auteur. On a admiré la perfection de son jeu, la fine légèreté de ses sons, leur belle élasticité sur un instrument qui paroît toujours se révolter contre les effets qu'on lui fait produire.

M. Mara a accompagné Madame Mara dans l'air de sa composition qu'elle a chanté.

M. Virbes a exécuté sur le forte-piano un concerto de sa composition, dont l'effet ne lui a attiré que peu ou point d'applaudissemens,

M. André a rempli dans le Motet de M. Maïo, un accompagnement obligé. Il a été fort applaudi, parce qu'on a trouvé partout que son jeu étoit conduit par l'intelligence la plus réfléchie, & qu'il tiroit de son instrument des sons bien ronds, bien perlés, bien nourris, & d'une netteté infiniment séduisante.

Le concerto que M. Devienne a exécuté sur la flûte, a fait un très-grand plaisir. On a trouvé à ce jeune artiste une embouchure naturelle, nette, brillante & pleine de feu. Les sons qu'il tire de la flûte ont paru être de la plus belle qualité.

H 3

### 3, 3 ALMANACH

M. Hugot, Joueur de flûte, a paru avoir fait un excellent usage des leçons que lui a donné M. Rault ; il a joué un concerto de flûte auquel le Public a très-applaudi.

MM. Caravoglia & Bezzozzi ont exécuté sur le hautbois un concerto. Le Public a rappelé avec plaisir les applaudissemens qu'il avoit déjà donnés à M. Bezzozzi, & il les lui a renouvelés avec le même empressement.

M. Solers a acquis les mêmes droits à la satisfaction publique par le concerto de clarinette qu'il a exécuté, & qui a été composé par M. de Saint-George.

M. Rathé a exécuté sur le même instrument un concerto de sa composition, qui n'a pas fait prendre au contentement public un essor bien propre à le satisfaire.

M. Ozi a joué sur le basson un concerto. Cet instrument prend sous les doigts de ce Virtuose une harmonie si flatteuse pour l'oreille du Spectateur, qu'on ne peut s'empêcher d'applaudir l'Artiste qui l'anime, & de prendre part au plaisir qu'il prend lui-même à jouer de cet instrument.

MM. les frères Tornbusch, Musiciens de l'Electeur de Trèves, ont joué pour la première fois sur le cor de chasse un concerto del Signor Rosetti.

M. Punto a exécuté un concerto de cor de chasse composé par M. Vogler. Les ca-

# ANNEXE 3 : Partition *Estudio*, TARREGA

## ESTUDIO, en Mi min.

Accord standard :

Francisco Tárrega (1852-1909)  
Rév. Pierre P.-Schneider



Guitare

(♩ ≈ 92)

*p* *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

*a m i* *a m i* *a m i* *simile* *gliss.*

$\frac{5}{6}$ BII BV  $\frac{5}{6}$ BII  $8^a$  HXII



