Entretien sur l'Analyse musicale avec
Claude Abromont

(Professeur d'analyse musicale au CNSMDP)

1. Qu'est-ce qui vous paraît le plus important lorsqu'on entreprend d'analyser une œuvre musicale ?

Répondre à cette première question n'est pas aussi simple que cela. Il peut s'avérer utile de suggérer au préalable un ensemble de nuances. Analyser une « œuvre » n'est en effet qu'une facette d'une pratique qui permet tout autant de scruter la création, de poser des questions, de creuser des problématiques de style ou bien d'interroger des catégories de temps. Et il existe tant d'autres questionnements encore.

Et donc, pour rendre le lecteur sensible à ce que représente l'analyse pour moi, un hommage en introduction aux musiciens qui m'y ont initié pourra constituer un bon chemin. La pluralité méthodologique que je privilégie en découlera.

À l'âge de quinze ans, j'ai suivi les cours d'écriture et d'analyse que le compositeur Gérard Geay dispensait au Conservatoire du Xe arrondissement de Paris. Quelle initiation ! Il faisait venir des musiciens turcs pour jouer du Oud et nous rendre sensible à une grande diversité de tierces. Il nous a fait découvrir l'analyse du *Sacre du printemps* par Boulez. On parlait de musiques médiévales. Surtout, ses cours sur les premières polyphonies s'appuyaient systématiquement sur les traités J'ai découvert que tenter d'écrire un motet cohérent à 3 voix est une forme d'analyse (il vient d'ailleurs de publier *Pratique de la Musica Ficta au XVIe siècle dans les tablatures de luth*). Il m'est devenu apparent que, d'une certaine façon, composition et analyse formaient les deux faces d'une même soif de musique.

Le compositeur Horatio Radulescu (1942-2008) a été mon second professeur. Il venait chez moi pour des cours particuliers. Comment réussir à peindre son infinie fantaisie, son humour, son énergie vitale ! D'une culture phénoménale, il me faisait travailler autant les pièces polyphoniques de Frescobaldi que ses propres œuvres où il explorait les modes de jeu les plus aventureux. Il les chantait d'une façon inimitable ! Ses œuvres, avec celles de Scelsi, constituent le terreau sur lequel s'est édifié le spectralisme et elles ont été un véritable choc pour moi.

Les cours de Robert Piencikovski — que j'avais rencontré à Darmstadt — ont été d'une nature tout à fait différente. Ceux-ci se passaient chez lui, dans un studio de peintre proche de la Place du Tertre. Il revenait d'une année passée chez Pierre Boulez à Baden Baden où il avait eu accès à l'ensemble des manuscrits et des esquisses. Assistaient aussi à cet exaltant dévoilement de la richesse de la pensée boulézienne, le compositeur François Leclère et le pianiste Pierre-Laurent Aimard.

Max Deutsch m'a ensuite fait découvrir comment associer l'enseignement de la composition à celui de l'analyse. Lui-même avait été élève de Schönberg, à sa grande époque de Mödling, et disciple en direction d'orchestre de Nikisch. À 80 ans passés, sa fougue était inébranlable et ce qui semblait pourtant faire déjà partie de l'Histoire prenait — lorsqu'il se mettait au piano pour l'évoquer — une vie et une actualité stupéfiante. À l'issue de ce bain musical, l'École de Vienne a désormais fait comme partie de moi…

Après ces formations contrastées, un passage par « l'institution » prenait tout son sens. Je me suis alors inscrit à la classe — un peu légendaire tant circulaient d'anecdotes invraisemblables sur cet anticonformiste — de Claude Ballif au Conservatoire de Paris. J'y ai obtenu un second prix avec la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky, et l'année suivante un premier prix avec les *Cinq pièces op. 16* de Schönberg. J'y ai côtoyé les compositeurs Marc-André Dalbavie et Stéphane Bortoli, et encore bien d'autres formidables musiciens. À nouveau, création et analyse ont été indissociables, exaltation renforcée par le sentiment de participer à une forme de résistance vis-à-vis des pensées sages et institutionnelles. Un salutaire vent de rébellion.

La dernière figure que je souhaite évoquer est celle du musicologue Jean-Jacques Nattiez. Je n'ai fait sa connaissance qu'il y a peu d'années mais nous sommes devenus suffisamment proches pour que l'écriture de mon dernier livre, *Guide de l'analyse musicale*, ait été l'occasion d'échanges nourris et approfondis sur la spécificité de l'analyse, sa nature et sa place au sein de cette musicologie générale dont l'édification occupe toute sa vie. Son exigence intellectuelle m'a permis d'aller au-delà de ce que je pressentais dans la formulation de certaines de mes idées.

Ces quelques lignes devraient suffire à rendre patent que l'analyse musicale n'est pas qu'une discipline technique, mais également une démarche profondément humaine, indissolublement liée à la création et à l'interprétation (point que je n'ai pas encore eu l'occasion d'évoquer).

Donc, pour répondre — enfin ! — à la première question : avant le début d'une analyse, il y a la vie, l'imprégnation musicale et le questionnement.

Ensuite, l'œuvre analysée imposera en quelque sorte ses propres problématiques. Toutefois, analyser une œuvre n'est pas la seule entrée possible. Pour prendre un exemple récent abordé en cours, j'ai travaillé avec mes élèves autour de la notion de chromatisme. Et elle est incomparable lorsqu'elle est mise en œuvre dans la *Ballade n° 2 en si mineur* de Liszt, où elle sert à installer un climat mouvementé et épique, comparée à Filidei qui s'est pourtant inspiré de Liszt et de Chopin dans ses *Ballate.* Mais le chromatisme détermine cette fois la grande forme, chaque degré successif générant une section caractérisée (principe élargi à l'enchaînement des scènes dans son opéra *Giordano Bruno*). La *Troisième symphonie* de Lutoslawski nous a offert un éclairage à nouveau différent, puisque chez lui les différentes mises en œuvre d'une complémentarité chromatique sont au cœur des textures thématiques.

2. En quoi l'Analyse musicale est-elle utile — voire essentielle — aux compositeurs, aux interprètes, aux musicologues et à l'ensemble de leurs collègues ?

Ce n'est certes pas à un analyste de prétendre que sa pratique est utile ! Mais il lui est difficile de dire l'inverse. L'expérience montre que les interprètes associent de plus en plus naturellement interprétation, réflexion sur les sources, étude des traités et analyse musicale. À l'inverse, analyser la musique semble perdre une partie de son attrait pour certains jeunes compositeurs qui peuvent privilégier une approche moins axée sur des questions de langage au profit du « son » en lui-même. Cela n'interdit aucunement que d'autres puissent continuent à vouloir préciser leur propre pensée au regard des créations de leurs aînés… parfois très éloignés dans le temps ou l'espace. Les musicologues, pour leur part, vivent une époque assez originale puisqu'il est devenu presque impossible de ne plus lier histoire, esthétique et analyse. Et la plus grande nouveauté est certainement l'intérêt que revêtent aujourd'hui les questions tournant autour de la médiation. L'analyse est convoquée dès qu'il s'agit de concevoir un avant-concert, une note de programme ou même un MOOC sur Internet. Sans compter que l'analyse peut être croisée avec la gestion d'institutions culturelles et que des *Masters* mixtes mêlant musicologie et gestion se multiplient.

3. Y a-t-il des différences entre l'analyse d'une œuvre du répertoire dit « classique » et celle d'une œuvre dite « moderne – contemporaine » ?

Oui, mais les frontières sont plus nombreuses que celle-ci. Les méthodes ne sont pas nécessairement les mêmes qui permettent d'aborder une œuvre médiévale, une de la période renaissante, ou encore baroque, classique, romantique, moderne ou contemporaine, mais cela concerne aussi les différences entre le répertoire écrit ou non, ou les spécificités du rock, de l'électro, sans oublier l'ensemble du répertoire extra-européen. Deux possibilités s'offrent, non exclusives : soit tenter une transversalité, dégager des idées générales stimulantes et inventives, imaginer des passerelles reliant Machaut et Messiaen, Ravel et le Blues, Beethoven et Bartók, mais aussi Pärt et le Moyen Âge, Ligeti et l'Afrique ; soit tenter de se restreindre aux méthodes de composition documentées et avérées et ainsi éviter les anachronismes méthodologiques. J'ai notamment esquissé dans mon dernier un livre un tableau général où les principales méthodes analytiques sont mises en regard avec les périodes historiques où elles semblent pertinentes.

4. Quelles sont les techniques et/ou les connaissances nécessaires à une analyse approfondie des œuvres ?

Une réponse à cette question implique de prolonger la réponse précédente et donc de la relativiser à son tour. Parmi une palette très étendue, certaines techniques ont en effet trait au rythme, d'autres à l'harmonie, d'autres encore à la forme. Pour éclairer cette dernière entrée, les questions formelles ont évolué en profondeur selon les époques, depuis les techniques d'embellissement de mélodies médiévales, les premières formes dites « fixes » de la lyrique médiévale, les notions ultérieures de variation, de danse, les formes associées à la naissance de l'opéra, comme aussi l'élaboration d'une chanson de comédie musicale, etc.

À chaque fois, les notions sont liées à une vision générale de l'art de composer et d'écouter, et impliquent un vocabulaire spécifique. On n'utilisera bien sûr pas les mêmes termes pour aborder un motet polyphonique de la Renaissance, une composition à deux phrases baroque, un rondo classique, un finale de Mahler ou une forme à fenêtres de Sciarrino.

Si une telle prise en compte de la réalité historique, tant des pratiques compositionnelles que de l'historicité des méthodes analytiques est utile, elle comporte aussi un risque d'éparpillement des connaissances transformées alors en une litanie de spécialités. À lui seul, le vocabulaire de la rhétorique est si étendu qu'il faut plusieurs mois pour l'intégrer. Et certaines formes d'analyse comme celle dite « schenkérienne » nécessitent une longue période d'intégration avant de devenir « musicales » et d'enrichir véritablement la perception musicale comme par exemple avec le *Fernhören*, l'écoute à distance.

Oui, il faut des années pour commencer à faire le tour de toutes ces pratiques riches d'une tentaculaire bibliographie. Enseigner l'analyse est donc d'une part proposer des synthèses provisoires, sélectionner des points perçus comme prioritaires et éclairants, et surtout montrer comment se documenter, consulter les index des ouvrages spécialisés, savoir où trouver les esquisses, les analyses déjà publiées ou les thèses soutenues.

5. Quelles sont les classes d'analyse au CNSMDP actuellement ?

Il existe des classes d'analyse pour les interprètes et pour les élèves des cursus d'écriture, d'autres consacrées à la Renaissance ou intégrées à la formation diplômante au CA, c'est-à-dire pour devenir enseignant. Pour obtenir un « prix » d'analyse, il faut suivre la classe de

Claude Ledoux ou la mienne, dite *Analyse théorique ou appliquée*, pendant deux ou trois ans à raison de six heures par semaine. J'ai par ailleurs créé une option de *Méthodologie et théorie de l'analyse* où je propose en un an une initiation aux principales approches formalisées de l'analyse (monotonalité de Schönberg, Schenker, Set Theory, narratologie, analyse paradigmatique, etc.). Nous invitons régulièrement des compositeurs (cette année, Frank Bedrossian et Philippe Hurel) ou des analystes (cette année, Laurent Feneyrou et Jean-Jacques Nattiez) qui viennent parler de leur travail et échanger avec les élèves. En combinant un prix d'analyse avec un autre prix (histoire, esthétique, ou métiers de la culture musicale), en l'associant à quelques disciplines complémentaires, il devient possible d'obtenir un Master de musicologie.

6. Dans l'enseignement de votre classe d'Analyse au CNSMDP, quels genres, quelles époques ou autres dimensions abordez-vous ? Pouvez-vous aussi nous dire le détail de la structure de vos cours hebdomadaires et le contenu des divers examens incluant ceux de fin d'année ?

Nous traitons un programme qui va du XVIIe siècle à aujourd'hui avec un grand focus mis sur la création la plus récente. Les cours alternent, en sous-groupes ou en « tutti », des études de partitions, des cours généraux, et des travaux pratiques tels que des commentaires d'écoute. Il peut aussi y avoir des visites de bibliothèques, par exemple celle de l'IRCAM. L'année dernière, j'ai aussi conduit mes élèves à Rome où nous avons travaillé à la Fondation Isabella Scelsi.

L'examen final associe un contrôle continu, un déchiffrage analytique d'une partition préparé en loge, un exposé public et un Mémoire. Les meilleurs sont publiés sur le site du CNSMDP.

7. Quel genre de travail préparatoire de recherche, de lectures ou/et de pratiques est-il nécessaire ou souhaitable pour pouvoir entrer en classe d'Analyse du CNSMDP ?

Si l'on rentre au Conservatoire en instrument ou en écriture, on est automatiquement aiguillé vers les classes d'analyse dédiées. Mais la classe dite « supérieure » de Claude Ledoux et la mienne impliquent un concours d'entrée. Pour le réussir, une bonne culture musicale occidentale du Moyen Âge à aujourd'hui est recommandée. Il faut aussi maîtriser le commentaire d'écoute, l'analyse harmonique, l'analyse formelle, percevoir les motifs, les thèmes ou, dit de façon plus large, sentir les référentiels d'une musique. Bref, il est préférable d'avoir déjà plusieurs années préparatoires de pratique de l'analyse.

8. Avez-vous des étudiants japonais dans votre classe ? Et si oui, qu'ont-ils selon vous en commun ou au contraire de différent par rapport aux autres étudiants français, européens ou étrangers ?

Pour les classes dites d'« érudition », une très bonne maîtrise de la langue française semble incontournable. C'est la raison pour laquelle il n'y a que peu d'élèves étrangers qui suivent le cursus principal, contrairement aux classes instrumentales qui voient des élèves venir de partout. Cependant, cette classe est également suivie par les compositeurs et, par ce biais, de nombreux élèves d'Amérique du sud ou d'Asie sont sur ses bancs. Et j'ai donc eu plusieurs élèves japonais, notamment Naoki Sakata et Ko Sahara. Ils se sont très bien intégrés et n'ont pas mis longtemps avant de pratiquer avec subtilité l'humour à la française. Les échanges ont été nombreux et enrichissant, les élèves japonais approfondissant la culture occidentale, mais les Français découvrant aussi des facettes de l'art japonais, d'autant plus que pour valider

cette classe, les compositeurs présentent l'analyse d'une de leurs propres œuvres, Ko Sahara nous faisant à cette occasion une formidable démonstration de Shakuhachi.

9. Quel était l'objectif de votre voyage au Japon cette fois ?

Ce voyage était d'ordre familial. Avec mon épouse, nous avons accompagné notre fils dans un périple en Asie. Après le Japon, il l'a poursuivi par la Corée où il passe en ce moment quatre mois pour ses études. Raison complémentaire — et plus profonde —, je suis fasciné par les travaux du compositeur Jean-Luc Hervé et certains jardins de Kyoto constituent un des fondements de sa temporalité (il vient de publier un petit essai sur le jardins chez Musica Falsa).

Le séjour m'a également donné l'occasion de passer des moments d'échanges très riches avec Laurent Teycheney qui enseigne à Tokyo, et avec un ancien élève chilien, Alvaro Zegers, brillant clarinettiste basse qui vit désormais à Tokyo et qui a constitué le *Duo Mutis* avec son épouse, la chanteuse Ayumi Maesato. Ils explorent — et suscitent — un répertoire assez excitant pour leur ensemble.

10. Il me semble que c'est la toute première fois que vous êtes venu au Japon, quelles sont vos premières impressions du pays ?

Des impressions extraordinairement contrastées ! Comment ne pas être enthousiasmé par la gentillesse ambiante, le respect, le sentiment d'une vie trépidante et ce mélange inextricable de tradition et d'hyper-modernité ? Mais aussi, comment ne pas être effrayé par la production débridée de plastique, l'isolement des jeunes et l'aspect intrusif des téléphones portables qui semblent capter toutes leurs attentions ?

Habiter à Kyoto dans un Ryokan qui m'avait été conseillé par ma collègue Kanako Abe a constitué une autre expérience forte, comme hors du temps. Et de façon plus prosaïque, pour moi qui souffre de pénibles difficultés de digestion, la délicieuse nourriture japonaise, découverte sous une forme traditionnelle à Ueno, ou plus contemporaine comme avec des Ramens ou des Yakitoris un peu partout, m'a offert le bonheur d'instants de répit. Une autre raison pour peut-être un jour vivre au Japon !

Au-delà de tout, la nature est d'une beauté à couper le souffle, d'autant plus qu'elle surgit souvent de façon absolument inattendue, au détour d'une ruelle… ou entre deux immeubles.

11. La musique extra-européenne, comme la musique traditionnelle japonaise par exemple, vous suggère-t-elle, en tant qu'analyste, musicologue ou plus largement musicien, d'autres types d'approche ou de réflexion nouvelle(s) ?

Une foule ! Un exemple sera donné par le merveilleux livre d'entretiens paru il y a peu chez Belfond et qui voit l'écrivain Haruki Murakami, mélomane de haut vol, confronter le chef d'orchestre Seiji Ozawa à ses propres enregistrements et à quelques enregistrements de confrères. Ouvrage extrêmement précis, ce qui en fait un outil de première importance pour les *Performance Studies* (chaque enregistrement commenté est parfaitement identifié), on y suit par exemple une réflexion menée en parallèle sur le *Ma*, ce concept important de la spiritualité japonaise… et sur la dramaturgie mahlérienne ! Une invitation stimulante à élargir son horizon.

12. Avez-vous des conseils, des idées, des pistes de réflexion à transmettre aux jeunes étudiants japonais qui étudient la musique européenne ?

Avant tout, écouter de la musique, en concert, en la déchiffrant ou en suivant la partition !

Des sites aussi sont formidables, tels que la base de donnée Brahms de l'IRCAM qui propose des analyses de musiques mixtes récentes : http://brahms.ircam.fr/analyses/

ou Musimédiane : https://www.musimediane.com

J'ai moi-même créé des playlists sur Youtube qui permettent de découvrir de très nombreuses ressources pédagogiques, notamment des extraits de traités anciens que j'ai synchronisés avec des interprétations audio :

https://www.youtube.com/playlist?list=PLfX9CXl_hg7VD1Z4jP_3XZTXtiKVdFl4i

Et, de façon plus amusante, il est aussi possible de réécouter les enquêtes radiophoniques que j'ai consacrées sur France Musique à des musiques de différentes époques, ou le jeu que j'y ai animé :

https://www.francemusique.fr/emissions/les-enquetes-musicales

https://www.francemusique.fr/emissions/variations-enigma

13. Pouvez-vous nous envoyer la liste de vos publications livresque, audio ou autres ? et avez-vous des projets de traduction en japonais ?

Malheureusement, aucune traduction en japonais n'est encore prévue pour mes différents travaux où, à côté de nombreux articles ou publications sur Internet (par exemple, sur Boulez : http://nvx.francemusique.fr/boulez-portrait-musique/en), se trouvent une série de guides généraux :

- *Guide de la théorie de la musique* (avec Eugène de Montalembert), Paris, Fayard/Lemoine, 2001 ;
- *Guide des formes de la musique occidentale* (avec Eugène de Montalembert), Paris, Fayard/Lemoine, 2010 ;
- *Guide des genres de la musique occidentale* (avec Eugène de Montalembert), Paris, Fayard/Lemoine, 2010 ;
- *Guide de l'analyse musicale*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019.

J'ai aussi écrit un ouvrage d'initiation accompagné d'un CD-ROM qui permet de pratiquer :

- *Abrégé de la théorie de la musique*, Paris, Fayard/Lemoine, 2003 ;

un ouvrage consacré au commentaire d'écoute :

- *Petit précis du commentaire d'écoute*, Paris, Panama, 2008, repris sous le même nom, Paris, Fayard, 2010 ;

une étude dédiée à la *Symphonie fantastique* de Berlioz

- *La Symphonie fantastique* ; *enquête autour d'une idée fixe*, Paris, La rue musicale, 2016, « prix spécial du jury » du Prix Radio France des Muses 2017 ;

et un roman policier situé dans l'univers de la création contemporaine :

- *Symphonie criminelle en mi bémol*, Paris, Bayard, 2013.

Pour 2020, un *Vocabulaire de l'analyse musicale* (avec Eugène de Montalembert) m'a été commandé par les éditions Minerve.

Claude Abromont

Après des études de piano avec plusieurs professeurs, dont Faton du groupe Magma, Claude Abromont étudie l'histoire de la musique, l'harmonie et le contrepoint au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Il poursuit par l'étude de la composition auprès de Max Deutsch à l'École normale de musique de Paris. Il obtient un 1er Prix d'Analyse musicale au CNSMDP en 1986 (classe de Claude Ballif) et le Certificat d'Aptitude de Culture musicale en 1993.

Il a créé les départements de Culture musicale du Conservatoire à rayonnement départemental de Bourg-la-Reine/Sceaux et du Conservatoire à rayonnement régional de Dijon. En 2000, il est devenu professeur d'analyse musicale et de méthodologie pour les instrumentistes au CNSMDP. En 2013, il y crée une classe de Méthodologie et théories de l'analyse musicale. Et, depuis septembre 2014, il y est professeur d'analyse musicale pour la classe supérieure.

Également producteur sur France Musique, conférencier à la Philharmonie, créateur de la chaîne Youtube www.youtube.com/c/Abromont-Channel, il a publié de nombreux articles, une série de Guides Fayard (Théorie, Formes et Genres), un essai sur le commentaire d'écoute, une étude sur la Symphonie fantastique de Berlioz et un roman. Sa dernière parution est un Guide de l'analyse musicale (mai 2019).