

Hommage à Antoine Geoffroy-Dechaume

1905 - 2000



Il n'avait pas écrit de gros volumes, préférant aller à l'essentiel. Il n'a pas fait de grandes tournées de concerts ni multiplié les enregistrements, car il préférait faire de la musique de façon conviviale, accompagner, enseigner, chercher, découvrir...

A moi, qui ne comprenait pas pourquoi il me donnait un jour des indications différentes de celles de la leçon précédente, il déclarait:

"Mais je suis comme vous... je cherche !"

... touchante simplicité lorsque l'on sait qu'à 16 ans déjà - en 1921 - il transcrivait des tablatures de luth et réalisait des basses chiffrées...

Un jour, alors que je me débattais avec la notation quasi insondable d'un adagio orné, il eut cette phrase-clé :

"Ils essayaient d'écrire ce qu'ils jouaient"

"Et nous," pensai-je alors, "nous essayons maintenant de jouer ce qu'ils écrivaient..."

1 - Rencontre avec Antoine Geoffroy-Dechaume

(par Gérard Rebours, Les Cahiers de la Guitare, n°15, 07/1985)

Nous avons voulu parler de musique ancienne et d'instruments à cordes pincées avec un musicien chez qui le talent et la finesse du sens musical complètent merveilleusement un sens rigoureux de la recherche et de la réflexion, Monsieur Antoine Geoffroy-Dechaume.

Comment sa carrière dépassant le demi-siècle de concerts, d'enregistrements, de recherches, d'écrits et d'enseignement s'est-elle déroulée, par quel processus a-t-il été amené à la musique ancienne et comment a-t-il pu en acquérir la profonde compréhension que nous lui connaissons, c'est la première question à laquelle il nous fit le plaisir de répondre.

"J'ai connu la musique ancienne très jeune. Bach, Gluck, Rameau, c'était la musique de mon enfance. Mon père était peintre, très musicien, et ma mère était vraiment musicienne : elle faisait du chant et du piano de façon presque professionnelle. C'est avec elle que j'ai fait mes premiers pas musicaux. Nous avons une des premières épinettes de Dolmetsch¹, faite chez Gaveau. Arnold Dolmetsch était du reste un ami de la maison. Ses découvertes étaient passionnantes. C'est ainsi

¹ Arnold Dolmetsch (1858-1940) : musicien et musicologue anglais ayant beaucoup contribué au renouveau de la musique ancienne.

que j'ai connu le petit livre d'Anna Magdalena Bach, joué autrement, et bien avant beaucoup d'autres - car joué tel que c'est écrit, cela ne convient pas.

Donc, j'ai commencé à voir ce qu'était la musique ancienne quand j'étais tout à fait enfant. Après quoi je suis entré au Conservatoire de Paris où j'ai fait du contrepoint, de la fugue, de l'harmonie et suivi la classe d'orgue, que j'ai quittée du reste parce que le professeur avait changé et que je n'étais pas d'accord avec l'enseignement du nouveau.

A cette époque, on me demandait souvent de faire du continuo. J'y avais pris une certaine réputation, car peu de personnes l'improvisaient alors. Avec des sociétés de musique comme Ars Musica, on jouait beaucoup de Haendel, de Purcell, etc. Très souvent, comme j'avais des notions que les autres n'avaient pas, le chef d'orchestre me demandait ce qu'il fallait faire. C'est ainsi que ça a commencé. Je ne cherchais pas à être spécialiste de musique ancienne. Il se trouvait que j'avais quelques renseignements, grâce à Dolmetsch d'abord, et par mes recherches personnelles ensuite, que j'ai été obligé de continuer parce que l'on m'en demandait de plus en plus."

Mais c'était aussi par goût personnel ?

Par goût de la musique, car j'aime toutes les musiques. Il se trouve que celle-là était un peu défavorisée - et même, elle l'est toujours. Donc je me suis trouvé à pied d'œuvre. Lorsque l'on me posait des questions, dans une société de musique, j'étais bien obligé de répondre, et de me renseigner moi-même pour trouver la vérité. Et je continue du reste. Je ne suis pas toujours sûr. On ne peut pas être sûr ; il faut toujours chercher, continuer à être aux aguets.

Avez-vous pratiqué d'autres instruments que les instruments à clavier ?

Je me suis servi de la guitare chaque fois que j'avais une transcription de musique de luth à faire. J'en jouais un peu, ainsi que de la flûte traversière ancienne en ivoire à une clé, sur laquelle je travaillais des sonates de Bach, par exemple. J'ai fait du piano, naturellement, mais mon instrument reste l'orgue que j'ai commencé vers 15-16 ans, et c'est lui qui m'a aidé à trouver le clavecin. Le clavecin m'a rendu des services pour l'orgue et vice-versa. Je me suis rendu compte, un jour, que Bach ne pouvait pas avoir écrit des choses aussi importantes sur le plan du contrepoint, à 4, 5 ou 6 voix si l'on n'en entendait absolument rien. Donc le jeu de l'orgue était en cause, et en fouillant un peu la littérature, je me suis aperçu que l'on ne jouait pas du tout cette musique comme du César Franck. C'est à ce moment-là que j'ai basculé dans une toute autre école.

Le clavecin, vous l'avez appris tout seul ?

J'ai trouvé des documents sur la manière de toucher les claviers, qui étaient identiques pour le clavecin et pour l'orgue. C'est une question de variété d'articulation. Cela ne sert à rien d'articuler si l'on ne varie pas. Il faut que ce soit aussi varié que possible.

Vous avez composé de la musique, aussi ?

Oui, j'ai toujours composé. Avant que je puisse tenir un crayon, ma mère notait les esquisses musicales que je composais à deux mains. Je ne suis attiré par aucune des écoles contemporaines ; je suis tout à fait à part et je ne m'en plains pas. J'ai surtout écrit pour les voix : Chœurs, Mélodies²...

Nous vivons peut-être la première époque où l'on s'occupe plus des musiques du passé que de la musique contemporaine. Comment expliquez-vous ce goût prononcé dont on fait preuve actuellement pour les œuvres des XVI, XVII, XVIIIèmes siècles ?

C'est-à-dire que l'on s'est aperçu qu'il existait de la musique de grande valeur avant notre époque, c'est tout. Pour la littérature, l'architecture, il n'y avait pas de problèmes. Mais on pensait que la

² Voir par exemple "Recueillement", sur un poème de Baudelaire. Ed. Jobert, Paris, 1976.

musique était née avec le siècle. On savait bien qu'il avait existé d'autres choses avant, mais qui étaient "tellement primitives" ! Il n'y a qu'à lire les textes de 1900 sur la musique ancienne : elle est toujours traitée avec beaucoup de commisération. Au XVI^e siècle : «Ces malheureux qui ne savaient pas faire d'accords parfaits. Ils se donnaient du mal pour essayer de s'approcher en vain de notre musique.» !... C'était l'attitude. Puis ce fut une grande découverte. On s'est beaucoup enrichi. Le malheur est qu'il y a eu beaucoup de recherches théoriques et un manque de pratique.

Venons-en maintenant aux instruments à cordes pincées...

Ces instruments m'ont toujours passionné.

On parle souvent de l'influence du luth sur le clavecin au XVII^e siècle, qu'en pensez-vous ?

C'est certain, car de la corde pincée sans clavier à celle avec clavier, c'est un peu la même idée. Je pense que le luth existait bien avant le clavecin par conséquent il était normal qu'il y ait une influence.

Est-ce qu'après, l'influence a été réciproque ?

Alors là, ce serait la décadence du luth ! Quand la flûte se met à imiter l'orgue, cela ne va plus. C'est l'orgue qui doit donner l'impression des flûtes. Cela peut être intéressant d'imiter le clavecin au luth, mais je crois que la source, c'est le luth.

Vous avez souvent eu l'occasion d'enseigner à des luthistes...

Oui, pour l'interprétation.

Mais vous avez aussi entendu des vihuélistes ?

Oui dans des réunions chez Bouchet³. Mais je connais mal l'instrument...

Quelle est votre opinion sur la guitare baroque ?

Je pense que c'est un instrument à part entière. Loin d'être un instrument incomplet ou imparfait, il a suscité une littérature d'une grande valeur. Je la préfère à la guitare classique, qui est un très bel instrument, mais pour lequel je ne vois pas de littérature autre que contemporaine.

Si l'on compare la guitare baroque à des instruments plus imposants comme le luth ou le théorbe, est-ce qu'elle fait figure de parent pauvre, d'instrument d'amateur, comme elle fut souvent considérée ?

Pas du tout ! Pas plus qu'une épinette par rapport à un grand clavecin à deux claviers. Cela n'enlève rien à la musicalité. C'est exactement aussi précieux et utile pour la musique, aussi important.

Comment situez-vous, dans le courant de la musique baroque, les compositeurs guitaristes comme de Visée, Bartolotti, entre autres ?

Ils m'apparaissent comme de grands musiciens. Je n'ai pas une connaissance approfondie de toutes leurs œuvres, mais ce que j'entends me paraît admirable, et tout à fait du même niveau que les autres musiciens de l'époque. Pour ce qui est de la musique particulièrement destinée à la danse, c'est moins composé, c'est plus fait pour la pratique. C'est quelquefois moins écrit, mais pas toujours. On trouve la même chose au clavecin : des œuvres sont évidemment faites dans un but pratique, immédiat, et d'autres sont plus réfléchies.

³ Robert Bouchet, 1898-1986, guitariste, puis célèbre luthier parisien. Julian Bream, Marie-Thérèse Ghirardi, le duo Presti-Lagoya...ont joué sur des instruments de son atelier. Il était aussi peintre. [Voir cet article.](#)

Comment concevez-vous la basse continue pratiquée au luth, au théorbe, à la guitare ?

Je donne les exemples au clavier et je m'attends à ce que le luthiste ou le guitariste adapte cela à son instrument, à sa façon.

Avec ces instruments à cordes pincées, y-a-t-il des instruments qui s'associent spécialement bien ?

Cela va avec tout, comme le clavecin. Cela s'adapte aussi bien aux voix qu'aux instruments quels qu'ils soient.

Dans le jeu de ces instruments, y-a-t-il des points faibles qui méritent un soin particulier ?

Il faut tâcher de garder les choses à leur place : notes accentuées, notes faibles... Il ne faut pas tout jouer de la même façon, mais je pense que c'est la même chose pour tous les instruments et pour la voix.

Il y a des avis différents⁴, parfois même des polémiques, concernant le fait de jouer la musique ancienne sur des instruments anciens, ou des copies, ou bien plutôt sur des instruments de notre époque. Quel est votre avis sur ce point ?

Je trouve que cela ne peut pas se discuter. C'est toujours mieux sur l'instrument pour lequel cela a été fait. Mais j'aimerais quand même beaucoup mieux entendre une œuvre de clavecin jouée sur un piano par quelqu'un qui la comprend que par le claveciniste "chevronné"... qui n'y comprend rien !

Mais avec le même niveau de musicalité, comment considérez-vous une œuvre ancienne, par exemple de J.S. Bach, jouée à la guitare et jouée au luth ?

C'est cent fois mieux au luth ! C'est l'instrument pour lequel la musique a été écrite, cela ne se discute pas. Ce n'est pas la peine de chercher à la jouer plutôt sur une guitare, je trouve cela dommage.

Parlons de votre livre, « Les secrets de la musique ancienne⁵. Lorsque vous l'avez publié, en 1964, répondiez-vous à une demande ou proposiez-vous un sujet inattendu ?

Je répondais plutôt à une demande : comme on me posait toujours des questions à droite et à gauche, je me suis dit que cela pouvait servir de réunir tous les renseignements que j'avais à ce moment-là.

Quand et comment les anciennes conventions (mutations rythmiques, articulation, ornementation ...) que vous exposez dans « Les secrets de la musique ancienne » devinrent-elles caduques ?

Cela s'est passé très progressivement. Pour le toucher, cela a été très vite ! le piano forte fût un intermédiaire qu'il fallait jouer comme le clavecin au départ ; et petit à petit, les différences entre corde frappée et pincée se sont faites sentir. Cela s'est passé vers 1830.

Mais concernant l'interprétation, des tas de conventions ont duré au-delà du piano, jusqu'à Chopin par exemple. Et un chef d'orchestre me disait que lorsqu'on joue Fêtes de Debussy, il n'y a pas moyen de faire ce qui est écrit exactement, on transforme le rythme.

Comment conseillez-vous d'utiliser « les secrets de la musique ancienne » ?

Comme un dictionnaire. Ce n'est pas la peine d'essayer de l'apprendre par coeur ! Lorsqu'on a besoin de quelque chose, on devrait pouvoir le trouver dedans.

⁴ voir par exemple les propos de J.P. Rampal, in Panorama Musique n° 50, oct. 1982, p. 27

⁵ Editions Fasquelle, Paris, 1964, 1977, toujours en vente.

Conseillez-vous l'étude d'autres ouvrages sur le sujet ?

Cela dépend. Tous les ouvrages anciens sont passionnants. Et tout ce qu'on écrit actuellement est passionnant sur le plan historique, mais quant à l'interprétation, il y a beaucoup à dire. Par exemple, il y en a qui partent sur de fausses données comme lorsque tout un système s'établit à partir de traités français: la musique française se jouerait de manière différente ; mais on n'est pas allé lire les traités des autres pays et l'erreur est là, c'est dangereux. Ces écrits-là sont juste intéressants pour ceux qui savent déjà d'autres choses.

En mettant de côté les éventuels problèmes de technique instrumentale, pensez-vous qu'il soit possible de bien interpréter des styles différents - baroque et contemporain, renaissance et romantique - ou alors vaut-il mieux se spécialiser dans une seule voie ?

Il n'y a qu'une musique, avec des modes. C'est comme si on avait beaucoup de mal à mettre le costume qui convient à une époque, à une autre. C'est toujours la même musique ; je ne crois pas qu'il y ait des différences entre les inspirations musicales. On peut faire des fautes de style, bien sûr, comme le fait de mettre des agréments romantiques là où il n'en faut pas. Mais c'est là une chose élémentaire. Se spécialiser, c'est une facilité : on se familiarise, on devient un spécialiste sûr de son histoire, et on n'ose pas entrer dans un autre domaine. C'est possible, mais n'est-ce pas dommage ? Il vaut mieux se risquer d'aller d'un pays dans un autre.

Concernant l'interprétation, quelle est la valeur d'un titre de danse: Menuet, Courante, etc?

Cela veut dire tout : le tempo, le rythme, le style. Et c'est ce qu'on appelle musique française. Même si elle vient d'un autre pays, le titre étant français, la façon en sera française.

Doit-on être toujours rigoureux dans la régularité du mouvement ?

Il faut demander cela aux danseurs ! Si vous vous mettez à changer de mouvement, cela ne va plus. Dans la danse, il est indispensable d'avoir un mouvement régulier. Si c'est un opéra, c'est autre chose. La musique française prenait des libertés avec le tempo pour expliquer, bien faire sentir quelque chose. La musique italienne aussi, j'en suis persuadé. Scarlatti, par exemple, souffre énormément de la régularité métronomique. C'est terrible ! C'est une musique d'improvisation, primesautière ; il y a des moments où il cherche et des moments où il trouve, alors on ne peut pas jouer tout cela dans le même tempo. Son tempo devait être très varié. La danse c'est tout-à-fait autre chose sur ce plan là.

Le principe des notes inégales⁶, est-ce un principe tout aussi rigide que des notes égales ?

Mais non ! J'essaie en vain de faire sortir les gens de cette conception. Il y a le temps, la "pulsation" et la seconde note. La bonne note et la mauvaise note comme disaient les Italiens. Si l'on veut mesurer cela scientifiquement, c'est une histoire de centièmes de secondes. A un moment, cela s'approche du triolet, puis cela le dépasse, cela devient la note pointée, puis doublement pointée, selon ce que le caractère de la musique demande à ce moment-là. Les notes inégales ont existé en tous temps et en tous pays. Et cela continue. Connaissez vous du jazz joué sans notes inégales ?

Est-ce la même chose avec le musette ?

Oui, si vous écoutez l'accordéon, c'est entièrement en notes inégales, qui quelquefois sont très subtiles et variées. Mais c'est écrit en notes égales ; c'est quelque chose qui ne se mesure pas.

⁶ Dans de nombreuses circonstances, les noires, les croches, les doubles croches ne divisaient pas les temps en parties égales. Voir l'article "les Notes Inégales" sur cette page [Articles](#).

Comment voyez-vous la situation de la musique ancienne actuellement ? Ya-t-il des choses bien acquises ?

Non, rien n'est bien acquis car il n'y a pas de centre, pas d'école, pas d'endroit où l'on groupe toutes les trouvailles. Et l'arrivée de tous les instruments anciens peut être considérée comme un grand coup de frein sur l'authenticité de la musique ancienne, car on a cru tout d'un coup qu'on avait tout trouvé. "*Je ne sais pas jouer, dira l'un, mais regardez mon violon : c'est un violon baroque.*"! Que des gens tout à fait scrupuleux et honnêtes, comme j'en connais beaucoup, continuent à chercher, c'est bien. Mais quand ils croient avoir trouvé, c'est fini !

Quelles lacunes sont les plus importantes à combler, dans ce domaine ?

L'articulation toujours pareille, c'est un non-sens. Cela détruit le phrasé mélodique, et il n'y a plus d'expression musicale possible. Et les ornements⁷ appris en théorie, que l'on fait mécaniquement, que l'on applique comme des timbres-poste sans comprendre leur fonction et leur rôle expressif ! Chacun de ces ornements est considéré comme une formule, toujours la même. On oublie qu'ils sont faits pour servir la musique et non pour l'encombrer, l'alourdir ou la tuer. Bref tous ces musiciens qui croient honorer la musique ancienne ont la conscience tranquille. N'ont-ils pas potassé tous les traités ? Ils sont bourrés de principes, c'est là le drame. Il serait grand temps de démystifier toute une fausse semi-culture, grand temps de faire un sort à tous les clichés à la mode : notes inégales, rythmes lombard⁸, style italien, style français, musique non mesurée... et remettre toutes choses à leur place véritable, bien différente souvent des idées en cours. On s'attaque à de faux problèmes, et on néglige l'esprit. On croit que l'on a tout trouvé, mais on ne s'occupe pas assez de ce qu'il y a comme musique derrière cela.

© Gérard REBOURS 1985, 2020

2 - Publications de Antoine Geoffroy-Dechaume:

- 1 - Les "secrets" de la musique ancienne.** Ed. Fasquelle, Paris, 1964, 1977. Version en Italien aux Editions Ricordi.
 - 2 - De l'interprétation de la musique ancienne.** in *Musique de tous les temps*, Paris, c.1965
 - 3 - Le langage du clavecin.** Ed. Van de Velde, Luynes, 1986
 - 4 - L'accompagnement sur une basse dans le continuo : un véritable art d'improviser.** in *Analyse Musicale* n°14, Paris 1989
 - 5 - La musique travestie.** Ed. Philippe Caillard, Fontenay-Mauvoisin, 1993
- N.B. : étudier ces publications dans l'ordre me semble essentiel, chacune présentant un complément d'informations et d'éclairage par rapport à la précédente.*

3 - Discographie de Antoine Geoffroy-Dechaume:

Il semble qu'actuellement seul le CD "Récital de Clavecin" soit disponible.

Le vinyl [Entre le Jeu et les Silences](#), musique française pour orgue, Éditions STIL. 2905.5.82, peut se trouver en occasion.

⁷ Voir l'article "Et les Ornements?" sur cette page [Articles](#).

⁸ Note brève suivie de note longue, ou "inégalité inversée".

4 - Post-scriptum: Les notes pour le dire ...

Les enregistrements de Antoine Geoffroy-Dechaume sont encore plus rares que ses publications. Tous ceux qui, comme moi, l'ont entendu - détendu, chez lui ou chez des amis - jouer Bach ou Couperin regrettent infiniment que le studio d'enregistrement n'ait jamais été son lieu de prédilection.

Pas de machine à coudre sous ses doigts, pas de musique guindée, systématique, pas de style "petit marquis poudré".

Grand, svelte jusqu'à un âge avancé, cette émanation de noblesse et de simplicité, de fermeté et de douceur qui frappait immédiatement chez lui se retrouvait sous ses doigts, dans sa musique.

Lorsque je l'entendis pour la première fois, je n'avais aucune idée préconçue, je ne m'attendais à rien d'autre qu'à entendre du clavecin, comme celui des autres....Et j'entendis une musique qui passait soudain en trois dimensions, en technicolor : je n'aurais pas su expliquer le phénomène, mais j'entendais du clavecin insoupçonné, expressif, capiteux, nuancé, et une musique chatoyante, tellement compréhensible et vivante.

Et pourtant, c'était bien cette même passacaille de Louis Couperin que d'autres faisaient frétiler sur 33 tours. Et pourtant non, le clavecin n'était pas truqué...

Parfois présenté comme musicologue, Antoine Geoffroy-Dechaume faisait mentir cette assistante de Jacques Chailley qui, à la question "*de quel instrument jouez-vous ?*" répondait avec un humour teinté de regrets: "*mais, si j'étais musicienne, je ne serais pas musicologue !*"

Car ses explications, ses "théories", ses conclusions n'étaient pas un cheminement purement intellectuel : il les démontrait immédiatement au clavecin, à l'orgue, au piano, même. Ah, ces Sylvains, sombres comme doivent l'être ces êtres des bois profonds, cette Gavotte variée de Rameau où la virtuosité est présente à tous les niveaux - et pas seulement dans la vitesse des notes -, ces voix où les notes inégales s'expriment de façons indépendantes et non systématique, ces agréments qui font exactement l'effet expressif que Muffat ou CPE Bach nous ont décrit. Cette façon de jouer, patinée par le temps, la patience et la passion...

Il suffit écouter, dans son superbe disque d'orgue "*Entre le jeu et les silences*" cette Chaconne en Fa# de Jean Nicolas Geoffroy. Comme dans tout rondeau, on y entend de nombreuses fois la "première reprise" (le refrain) - 5 fois, en l'occurrence; mais, sous ses doigts, cinq fois différentes car, utilisant tous ces éléments d'interprétation dont il nous a parlé avec tant de conviction, Antoine Geoffroy-Dechaume pétrit, modèle la pâte sonore et musicale et renouvelle spontanément à chaque fois l'expression de ce superbe passage. Le voici, sous forme d'un montage où les cinq versions des quatre premières mesures du refrain ont été collées l'une après l'autre, puis suivies des 4 dernières mesures, cinq fois aussi....[Chaconne](#) (1'40, mp3).

© Gérard Rebours, 1985, 2020.

www.GerardRebours.com