



**Changer
le monde**

S'abonner à

la muse affiliée



Vous pouvez nous faire part de vos commentaires ou nous envoyer des textes par courrier électronique à [<lucie.renaud@sympatico.ca>](mailto:lucie.renaud@sympatico.ca) ou en nous écrivant.

Aussi ne manquez pas de visiter notre site Web à l'adresse [<http://www.lamuse.scena.org/>](http://www.lamuse.scena.org/).

Vous désirez recevoir **La Muse Affiliée** à la maison ou à votre école de musique ou faire partager le journal à un(e) ami(e)?

Abonnez-vous : \$5 pour 3 numéros (8 \$ pour 5) afin de couvrir les frais de poste.

Faites votre chèque au nom de *La Muse Affiliée* et envoyez-le au 5224, rue Ponsard, Montréal, H3W 2A8.

Le journal restera disponible gratuitement au bureau des professeurs affiliés de l'École Vincent d'Indy et lors des grandes rencontres pédagogiques et des examens.

Table des matières

Spéphanne Lemelin: *l'imagination du son* {p.4}

par Lucie Renaud

Mieux vaut en rire {p.6}

par Danielle Laberge

Mots cachés {p.7}

par Geneviève Primeau

Les archives de Sœur Lucille Brassard:

Mozart – 2e partie {p.8}

Comptabilité 101... pas si complexe

que vous pourriez croire ! {p.10}

par Danielle Laberge

Les duos de piano {p.13}

par Stéphane Villemin



Équipe de rédaction

RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud

RÉDACTION : Danielle Laberge, Geneviève Primeau,

Stéphane Villemin

GRAPHISME: Martin L'Allier

Nous tenons à remercier l'école VINCENT D'INDY pour son support technique à l'impression. Le contenu des articles n'engage que leur auteur.

Musiciens sans frontières

LUCIE RENAUD

rédactrice en chef

Mon éditorial de retour à la « vraie » vie semblait si facile à rédiger. Je vous aurais parlé des mois chauds et ensoleillés propices au ressourcement, des cris d'enfants joyeux s'ébattant dans l'eau, certainement la plus douce des musiques lors des journées de canicule, de la fin août qui, en pointant son nez, m'a prise, encore une fois, totalement au dépourvu. Cela aurait pu être si simple... mais au moment de rédiger ces lignes nostalgiques, le monde a basculé, inexorablement. L'attaque terroriste qui a englouti, sans distinction aucune, tant d'innocents, a dénoncé la fragilité de l'équilibre politique précaire qui sous-tend notre soi-disant monde démocratique.

Quand le rêve s'écroule, qu'on plonge dans l'inconnu et l'horreur, vers quoi se tourner ? Inutile de chercher bien loin, la réponse était là, sous mes doigts. Après tout, ce n'était pas la première fois. Les crises existentielles de mon adolescence avaient été rythmées par des improvisations en mode mineur. Quand je voulais tout oublier, je jouais du Bach — impossible de ne pas se concentrer totalement quand on doit garder le contrôle sur une fugue à quatre voix ! La nuit du décès de mon père (j'avais 18 ans), je m'étais plongée dans une quasi intégrale des *Nocturnes* de Chopin qui m'avait drainée puis apaisée. J'avais choisi avec minutie les pièces qui accompagnèrent la cérémonie de mon mariage et aurait pu toutes les jouer moi-même. Je me revois d'ailleurs, quelques heures avant l'heure dite, parfaitement coiffée et maquillée mais encore en tenue débraillée, en train d'accompagner mon ami chanteur qui « revoyait » son *Ave Maria* de Schubert... un moment surréel ! Les *Quatre derniers lieder* de Strauss, un enregistrement que m'avait offert mon professeur de piano lors du dit mariage — décidément ! — ont enveloppé les premiers instants éveillés de mes deux enfants.

Peu après l'annonce récente, je me suis d'abord tournée vers un enregistrement du *Quatuor pour la fin des temps* de Messiaen, composé en captivité lors de la seconde guerre mondiale. Rapidement, la musique a revendiqué ses droits, engourdissant le choc enregistré par l'esprit pour laisser place à l'émotion pure. Et puis, début d'année oblige, j'ai dû m'asseoir au piano pour que mes élèves, à leur tour, choisissent les œuvres qui les accompagneront cette année, les jours de joie comme les soirs de peine. Tout a, soudainement, repris son sens. Oui, comme le disait si bien Suzuki, peut-être la musique changera-t-elle le monde... ne l'oublions pas !

STÉPHANE LEMELIN :

PORTRAIT



l'imagination du son

LUCIE RENAUD

Soliste recherché (les Montréalais ont pu l'entendre dans la série Mozart Plus de l'OSM cet été), récitaliste au timbre moelleux (ses interprétations ont su rallier la critique), pédagogue convaincu (il enseigne dans le milieu universitaire depuis 15 ans) et chambriste versatile (il collabore depuis plusieurs années avec nombre d'artistes importants), la polyvalence du pianiste Stéphane Lemelin lui a permis jusqu'à présent de concilier ses nombreux intérêts. Son vaste répertoire couvre toutes les époques ou presque de la musique classique. Schubert, Schumann (son premier enregistrement en 1992 était d'ailleurs consacré à ces deux compositeurs), Fauré (il a réalisé une intégrale des trop peu joués *Nocturnes* sur étiquette Radio-Canada que la critique a encensé), Ravel (le compositeur qui semble le toucher le plus) aussi bien que les compositeurs oubliés (il a consacré un enregistrement au compositeur impressionniste français Gustave Samazeuilh et un disque des œuvres pour piano de Guy Ropartz paraîtra à l'hiver 2002) interpellent tout autant sa sensibilité artistique. Travailleur infatigable, il ressent le besoin de passer cinq ou six heures quotidiennes à l'approfondissement du répertoire, à l'instrument (il avoue aborder les œuvres directement, sans perdre de temps en gymnastiques digitales) mais également loin de celui-ci. « Il faut aussi vivre avec l'œuvre pour en connaître les possibilités et pouvoir développer son imagination », insiste-t-il. *La Muse Affiliée* l'a rencontré à Ottawa, quelques heures avant un concert avec l'électrisant St. Lawrence Quartet.

Pourquoi avoir choisi le piano ?

Quand j'étais à l'école primaire à Mont-Joli, nous avions un cours de musique où nous apprenions à lire la musique, chanter, etc. On nous parlait aussi de certains compositeurs et un jour on nous a fait jouer un enregistrement

du *Concerto pour violon* de Beethoven (je devais être en deuxième année). J'ai été fasciné. J'ai alors commencé à dessiner les portraits de compositeurs que je trouvais dans le dictionnaire ! A peu près au même moment, mes parents m'ont rapporté de voyage un petit xylophone jouet sur lequel je me suis mis à composer (je me rappelle qu'une de mes premières œuvres s'appelaît *Cantate chinoise* et n'utilisait que les touches noires...). Nous n'avions pas de piano à la maison mais mes grands-parents en avaient un. J'adorais m'amuser sur le piano quand j'y allais. Quand je mettais la pédale, il me semblait entendre un orchestre au complet ! Peu après, mes grands-parents ont déménagé et le piano est arrivé à la maison. J'ai décidé de devenir musicien et j'en ai informé mes parents (!). Un professeur à l'école (j'avais maintenant huit ans) m'a présenté à la religieuse du couvent d'à côté qui enseignait le piano.

Au début, je voulais plutôt être compositeur (j'ajoutais un nouvel opus à mon œuvre tous les dimanches après-midi...), mais je me suis vite mis à m'intéresser plus à la musique des autres qu'à la mienne. Après trois années avec le même professeur à Mont-Joli, on a conseillé à mes parents de m'emmener à Vincent d'Indy. Après une audition pour Sr. Stella Plante, alors directrice, elle suggéra que Sr. Rita de la Croix devienne mon professeur. Plutôt que de devenir pensionnaire à Montréal, tout le monde a pensé (avec raison) qu'il était préférable que je fasse mon secondaire à Mont-Joli et vienne à Vincent d'Indy pour mes leçons. La première année, je venais une fois par mois, ensuite à toutes les trois semaines, et finalement à tous les quinze jours. J'ai fait ça pendant cinq ans, jusqu'au CÉGEP. J'étais complètement passionné de musique. Depuis cette fameuse écoute du *Concerto pour violon* de Beethoven, j'ai toujours su ce que je voulais devenir.

Le répertoire de chambriste semble t'attirer spontanément.

Qu'est-ce qui te paraît le plus gratifiant dans ce médium ?

Les rapports établis avec d'autres musiciens grâce à la musique de chambre me comblent totalement. Comme mon collègue Jacques Israeliévitch le disait, « C'est comme danser avec quelqu'un ». Il faut s'adapter, à chaque fois, c'est un peu différent, même si tu danses les mêmes pas, si tu joues la même œuvre. Ce rapport toujours renouvelé de la musique de chambre me fascine. J'ai la chance d'en faire beaucoup et d'avoir rencontré, au fil des ans, des musiciens avec qui j'aime jouer.

Une des expériences les plus satisfaisantes qu'un pianiste puisse avoir, selon moi, est de jouer le *Voyage d'hiver* avec un bon chanteur mais je pourrais dire la même chose de certaines œuvres de musique de chambre, les quatuors avec piano de Brahms ou son quintette par exemple. C'est le répertoire plus que le médium qui importe.

Après avoir passé plusieurs années à l'Université d'Alberta à Edmonton, tu viens d'accepter un poste de professeur à l'Université d'Oxawa et d'être nommé professeur invité à l'Université de Montréal. Pourquoi l'enseignement occupe-t-elle une place si importante dans ta vie ?

Je le fais par choix, depuis presque toujours. J'enseigne déjà, même si pas très sérieusement, quand j'étais très jeune. Je pourrais difficilement concevoir de ne pas le faire parce l'expérience me satisfait complètement. Bien sûr, en pleine année académique, quand j'essaie de concilier ma

classe d'étudiants et mes concerts — tout tombe toujours en même temps! —, cela présente certains défis organisationnels mais les rapports avec les étudiants restent très enrichissants, même après toutes ces années.

Tu ne vis donc aucun déchirement entre ta vie de concertiste et celle de pédagogue...

Si je ne jouais pas, je n'enseignerais pas non plus. Je n'aime pas enseigner si je ne me sens pas en forme pianistiquement, il faut que je travaille moi-même, que mon imagination d'interprète soit active pour que j'aie l'impression de bien enseigner. Je suis tout à fait heureux quand j'enseigne.

Que désires-tu transmettre en premier lieu à tes étudiants.

On parle toujours de ce qui nous semble le plus essentiel. L'écoute du son est quelque chose dont je parle beaucoup quand j'enseigne et me vient souvent à l'esprit quand j'entends les gens jouer : la qualité du son, l'imagination de la sonorité. Il reste évident que tout dépend des besoins de

Quand vient le moment de choisir le répertoire, qui décide ?

J'aime que mes étudiants travaillent des choses qu'ils ont envie de jouer. Avec les étudiants avancés, qui connaissent bien le répertoire, je n'ai évidemment qu'à donner des idées. Cependant, pour les étudiants qui connaissent moins le répertoire, c'est habituellement un mélange de suggestions que je fais et de choses que l'étudiant aimerait travailler. Il faut évidemment veiller à ce que l'étudiant travaille un programme équilibré et qu'il y ait un équilibre entre le genre de style qui est « dans les cordes » de l'étudiant et l'occasion de faire des progrès en travaillant un style moins familier.

Au niveau technique, quelles sont les faiblesses que tu notes le plus souvent chez les jeunes pianistes ?

La faiblesse technique la plus courante, il me semble, est la confusion dans le rôle et la place de la détente. On ne peut jouer du piano sans une certaine tension physique. Seulement, il faut savoir canaliser et contrôler cette tension. En fait, il faut pouvoir avoir beaucoup de fermeté dans les

«
Quand on écoute attentivement ce qu'on joue,
il faut aussi éviter les mouvements
inutiles qui déconcentrent l'écoute.
»

l'étudiant. Le but de l'enseignement est d'amener les musiciens à pouvoir se passer du professeur donc il faut donner des moyens de travail, d'apprentissage, d'approche. Il faut également apprendre à l'étudiant à se poser des questions, on doit donc poser les bonnes questions pour stimuler l'imagination de l'étudiant.

Au niveau de la qualité du son, comment travailles-tu la chose avec les élèves ? (exercices, points de repère, par l'exemple ?)

La question du son relève évidemment d'une question d'écoute. L'écoute et le goût du son se cultivent. Il faut donc porter l'attention de l'étudiant sur ce point, lui rappeler d'écouter (le travail lent est particulièrement utile à cet égard), lui donner des exemples (je préfère avoir deux pianos quand j'enseigne, afin que l'exemple puisse être plus immédiat). Il faut aussi expliquer que la beauté du son n'est pas un critère absolu. Chacun aura son propre son. Ce qui fait la qualité du son, ce n'est pas tant le caractère de chaque son pris individuellement, mais plutôt la façon dont un son s'imbrique dans la texture environnante à la fois sur le plan horizontal (donc le phrasé, l'inflexion de la ligne) et sur le plan vertical (dosage des voix dans l'harmonie).

Pour écouter, il faut être concentré, détendu, et physiquement libre. Je rappelle souvent aux étudiants que lorsque nous écoutons attentivement une personne qui parle, nous sommes habituellement immobiles, en particulier au niveau de la tête. Quand on écoute attentivement ce qu'on joue, il faut aussi éviter les mouvements inutiles qui déconcentrent l'écoute.

doigts tout en restant détendu au niveau du poignet, de l'avant-bras, et de l'épaule. C'est souvent le contraire qui se produit, c'est-à-dire qu'on joue avec les doigts mous et le poignet, l'avant-bras et l'épaule raides (et de là se développent les tendinites, etc.). Développer la force des muscles des doigts afin qu'ils puissent soutenir le poids de tout le torse (et le faire tout en conservant la souplesse du bras), cela requiert temps, concentration et beaucoup de patience, à la fois pour l'étudiant et pour le professeur !

L'imagination semble t'interpeller spécialement.

Quels outils peux-tu proposer aux étudiants pour la développer ?

Lorsqu'on joue une œuvre, il faut chercher un point de contact, il faut pouvoir établir un lien avec soi-même et l'œuvre. Cela peut venir du vécu émotionnel, des expériences qu'on a eues, de choses concrètes ou pas. Il faut l'aborder sous plusieurs angles. On peut essayer d'établir le contact avec l'œuvre en passant par une autre expérience artistique, qu'elle soit littéraire, picturale... C'est parfois un moyen d'accès au caractère. Je pense par exemple à une chose qui, pour moi, avait été assez déterminante, la lecture du *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, un des romans préférés de Maurice Ravel. Quand on plonge dans le roman, on se rencontre à quel point il est proche de l'esthétique de Ravel, à la fois un peu flou et extrêmement précis, avec un foisonnement de détails descriptifs mais en même temps, quand on prend un peu de recul, l'atmosphère est générale, un peu vague, très évocatrice. Ravel avait, d'ailleurs, paraît-il, voulu écrire une œuvre pour violoncelle et orchestre basée sur *Le Grand Meaulnes*.



Mieux vaut en rire...

DANIELLE LABERGE

Cette expérience m'avait beaucoup aidé et j'ai toujours cherché à faire ce parallèle. Quand je travaille avec les étudiants, je leur conseille souvent de lire quelque chose qui m'a aidé, de regarder les tableaux d'un peintre dont l'esthétique se rapproche de celle du compositeur. On peut aborder cela sous plusieurs angles. D'un côté, c'est complètement personnel mais d'un autre côté, on peut essayer d'établir le contact avec l'œuvre en passant par une autre expérience artistique.

Le niveau de l'enseignement du piano au Canada est-il suffisamment relevé ?

Après les années passées à Vincent d'Indy (je suis parti à 18 ans), la transition entre la structure qui nous encadrait et l'enseignement de Leon Fleisher à Peabody était quand même ardue. Je trouve cependant avoir beaucoup appris au niveau des méthodes de travail, des moyens d'apprentissage. Il doit y avoir une raison qui explique la réussite de tant de pianistes canadiens...

Depuis ces années dans l'enseignement, considères-tu que les étudiants ont changé ?

Les étudiants à qui j'enseigne pratiquent autant. Souvent, par contre, les étudiants universitaires d'aujourd'hui travaillent à l'extérieur, ce qui n'était pas tellement le cas quand j'étais étudiant. Quand j'enseignais aux États-Unis, la situation était encore plus criante : avec les frais de scolarité astronomiques, j'avais des étudiants qui travaillaient 25 ou 30 heures par semaine. Quand on est sérieux, on devrait pratiquer cinq ou six heures par jour. Je mets moi-même ces heures quotidiennes, malgré mon horaire d'enseignement. Je ressens toujours le besoin de travailler, je ne suis pas en forme si je travaille moins.

Quels pianistes admires-tu le plus ?

Quand je pense à des pianistes préférés, je pense souvent à des pianistes du passé. Quand j'écoute des disques, c'est souvent Schnabel. Ça a été aussi longtemps Clara Haskill mais moins depuis quelques années. Je m'intéresse de plus en plus à Serkin. Quand j'étais étudiant et qu'il était vivant, je ne pensais pas beaucoup à lui mais récemment, son jeu m'intéresse beaucoup. Kempf aussi me touchait moins quand j'avais 18 ou 20 ans.

Dans les pianistes d'aujourd'hui, je retiens Perahia, Lupu, Maria Joia Pires que j'aime beaucoup. Vlado Perlmutter me touche également profondément par son Ravel, d'une grande beauté musicale mais également intègre et authentique. J'ai aussi découvert récemment Samson François.

Si tu devais ne partir qu'avec quelques œuvres sur une île déserte, quelles seraient-elles ?

J'amènerais le *quintette avec deux violoncelles* de Schubert et le *trio* de Ravel. Mais si j'avais à passer le reste de ma vie avec une seule œuvre, le *Clavier bien tempéré* de Bach en vaudrait sûrement la peine. On ne s'en fatigue jamais... 🎹

La clarté au service de l'émotion...

Critiques de concert

- La pièce commença, dans un style homophobe... puis elle devint polyphobe lorsque les choristes se divisèrent en trois parties et chantèrent en se chevauchant l'un l'autre.
- Cette pièce était très intéressante... (et deux phrases plus loin) Je l'ai trouvée très plate.
- Ce concert était le meilleur que j'ai jamais entendu... C'était la première fois que j'allais à un concert...
- Je n'ai rien de mauvais goût à dire.
- Cette musique semblait aller nulle part... mais c'était seulement la répétition de la même chose. Il n'y avait pas de variation et j'avais l'impression d'entendre la même chose encore et encore. (l'art de se répéter)
- De façon intéressante, mais pas surprenante, cette pièce singulière, que j'ai entendue en deux différentes occasions ne semblait non seulement variée, mais chacune était diversifiée.
- Les deux pièces suivantes étaient à peu près pareilles, excepté pour le son.
- Il y avait plusieurs pièces et chacune avait sa propre longueur.
- Ce concert était définitivement plus que ce à quoi j'avais prévu m'attendre.
- La deuxième pièce était le concerto pour trompette en mi-bémol de Haydn. Selon le programme, cette pièce était extrêmement nouvelle lorsqu'elle a été composée.
- J'ai été surpris que les musiciens étaient tous respectables.
- Tout le monde était bien habillé. Il y avait même une fourrure assise en avant de moi.
- Mon opinion de cette pièce est ennuyante.
- Les rythmes, accents, nuances et usage de symboles (sic) de cette danse latine faisaient que les gens autour de moi avaient envie de taper du pied, ou de branler leurs jambes (si croisées).
- La mélodie contenait des gammes chroniques.
- Le trio se composait d'un piano, deux altos et un violoncelle. (Il existe trois sortes de musiciens, ceux qui savent compter et ceux qui ne savent pas)
- Un bourdon est une imitation d'une pièce d'un autre compositeur.
- Lorsque j'ai entendu la composition, il m'a semblé que le pianiste voulait seulement montrer ses capacités. Au mouvement rapide de la main gauche, je me suis inquiété pour ses jointures. Le mouvement lent de la main droite. (sic) Cela prend un génie pour séparer son cerveau en deux.
- La pièce commence avec un grand mezzo-soprano, sautant brusquement à un allegro.
- Le tempo marche lentement. (un andante, peut-être ?)

Mots cachés

GENEVIÈVE PRIMEAU

1. Son prénom est Wolfgang Amadeus : _____.
2. Prénom de Haydn : _____.
3. Instrument qui a 7 pédales et 47 cordes : _____.
4. Est égale à 4 noires : _____.
5. De quelle nationalité est Mozart : _____.
6. 17^e siècle : _____.
7. Il est né à Bonn : _____.
8. Initiales de Jean-Sébastien Bach : _____.
9. Compléter : Ludwig ____ Beethoven.
10. Il annule l'effet du bémol ou du dièse : _____.
11. Danse des montagnes de Clermont-Ferrand,
dansée par les bergers : _____.
12. Instrument à 6 cordes pinçées : _____.
13. Il a catalogué tout l'œuvre de Mozart : _____.
14. Silence remplaçant la ronde : _____.
15. Instrument à cordes pinçées dont la forme
ressemble à celle du piano : _____.
16. Compléter : valse vient du mot allemand : _____.
17. Nom de l'un des fils de J.-S. Bach : _____.
18. Ensemble de trois instruments : _____.
19. Ancêtre du piano : _____.
20. 3 notes regroupées ensemble qui en valent 2 : _____.
21. Instrument à vent qui a pour ancêtre la flûte de Pan : _____.
22. Autre nom pour la note *do* : _____.
23. Elle est la 4^e figure de note : ____ la 3^e : ____
24. Danse à 3 temps popularisée par Strauss : _____.
25. Compléter : Mozart a composé l'opéra ____ Juan.
26. Signe placé au début de la portée nous donnant le nom des notes : _____.
27. Il a influencé une période de la vie de Beethoven : _____.
28. Leur nom anglais est : « A » : ____ « C » : ____ et ce sont des _____.
29. La guitare, la harpe le clavecin et le violon en ont : _____.
30. Il a composé l'Art de la fugue et l'Offrande musicale : _____.
31. Dans quelle ville retourne Mozart à 22 ans : _____.
32. Bach a composé des Inventions à 2 et 3 _____.
33. Genre de musique populaire dont nous avons un festival à Montréal au début de l'été : _____

B	E	E	T	H	O	V	E	N	B	S	J	L
N	N	R	N	A	U	E	D	N	O	R	L	E
E	N	A	I	Y	D	T	R	L	A	I	T	H
I	E	T	C	D	C	R	O	C	H	E	R	C
T	I	I	E	N	I	I	C	F	X	H	A	E
E	H	U	V	N	T	O	I	E	V	C	Z	O
R	C	G	A	E	T	T	V	L	I	A	O	K
H	I	D	L	Z	E	E	A	C	I	B	M	O
C	R	O	C	T	E	S	L	A	V	E	U	R
N	T	N	Z	L	P	U	C	O	O	C	S	G
A	U	Z	E	A	R	A	N	R	I	A	E	U
E	A	T	A	W	A	P	R	A	X	R	T	E
J	O	S	E	P	H	T	U	I	V	R	T	T
N	R	S	E	D	R	O	C	E	S	E	E	U

Solution (11 lettres) : _____

W. A. Mozart (1756-1791)

Je vous l'avoue, j'ai un penchant pour ce grand compositeur qui est la musique même. Dans son œuvre on retrouve tout : l'expression, l'imagination, la poésie, le drame, la tragédie, tout cela obtenu par les moyens les plus simples. De plus, Mozart, comme tous les grands créateurs, est un autobiographe. Le cœur de Mozart s'est exprimé à travers toute sa musique.



N.D.L.R. Dans le dernier numéro de *La Muse Affiliée* (avril 2001), Sr Lucille nous traçait un portrait du compositeur. Elle s'attarde cette fois-ci sur des œuvres ciblées de Mozart. (suite au prochain numéro)

Fantaisie en ré mineur K. 397

Cette fantaisie est l'une des nombreuses improvisations qu'a réalisées le compositeur mais une des rares qu'il a consenti à écrire. L'*andante* débute par un prélude à la Bach, sans thème, qui s'arrête sur la dominante du ton, qui prépare un *adagio* très expressif et plaintif qui cesse de chanter pour prendre une allure de récitatif. Une ritournelle suit, brusquement interrompue. Après la cadence, *presto*, on assiste au retour du thème en ré de plus en plus expressif. Une cadence à la dominante amène un Rondo en majeur, *allegretto*, enjoué mais peu en rapport avec ce qui précède. Il s'achève brillamment. Voici, condensée en quatre pages, une œuvre de très grande variété d'expression.

Fantaisie en do mineur K. 475

Composée en 1785, cette introduction à la *Sonate K. 457* reste une œuvre de rare liberté et nouveauté de conception. Dans sa simple structure pianistique, elle a une plénitude grandiose, des harmonies riches et audacieuses, des modulations à des tons très éloignés. Je dirais que c'est un Mozart inhabituel, pré-beethovenien, avec un sens dramatique tout personnel, des moments tragiques, mais pour conserver sa couleur mozartienne, on y trouve quand même un sentiment de grâce.

L'*adagio*, sombre et méditatif, débute par un grand et puissant unisson, auquel répond, comme des soupirs, un dessin chromatique marquant l'opposition des nuances, plutôt l'opposition de l'élément mâle et dominateur opposé à un élément suppliant et tendre, personnifiant l'élément

féminin. L'*allegro* impétueux représente Dom Juan. Une plainte en fa majeur succède à ce violent remous et cette plainte est emportée par un coup de vent (la cadence). L'*andantino* qui suit, tendre, vraiment mozartien, est mélodieux, avec un retour du mouvement et du thème initial. Une énergique conclusion termine l'œuvre avec brio.

Sonate en do mineur K. 457**Allegro**

Cette sonate devient un témoignage aussi démonstratif que la lettre la plus enflammée d'un poète romantique, beethovenien avant Beethoven. Dès le début du premier *allegro*, on note l'opposition résultant d'un unisson *forte* suivie d'une courte réponse *piano*, le tout s'accompagnant d'un passage chromatique sur une pédale de dominante. Un sentiment d'agitation inquiète inspirera ce premier morceau et au plus haut degré le *finale* de cette sonate.

Le développement, débutant par le retour du thème initial en majeur. Suit une seconde idée mélodique de courte durée puis des alternances modulées du thème initial entre la main droite et la main gauche. Tout cela donne une impression de hâte et d'inquiétude. La récapitulation est d'abord pareille mais dès la seconde apparition du thème, une imitation concentrée en deux mesures mène à une phrase nouvelle, en la bémol, d'une expression passionnée. La cadence fait preuve d'une agitation pathétique avant de se déverser dans une *coda* magnifique.

Adagio

Après une telle agitation, l'âme doit se recueillir. Trois expositions d'un même sujet, tendre et noble côtoient une deuxième idée en si bémol. Un nouveau thème, quasi religieux, en la bémol, repris en sol bémol, est suivi d'une

montée expressive de la phrase qui donne lieu à des modulations nouvelles où l'on peut dire que l'expression atteint son maximum. La fréquence des modulations, des cadences, l'ornementation des thèmes, suggèrent l'idée du concerto.

Allegro assai

Le thème syncopé a une expression haletante est suivi d'un refrain martelé, coupé par de longues pauses autorisant probablement à chaque point d'orgue, de nouvelles cadences libres. Entre chaque point d'orgue, retentit le refrain implacable. Ce morceau est passionné et même désespéré. Dans le ton de mi bémol, surgit alors un sujet nouveau interrogatif et tendre, mais qui ne peut durer au milieu de ces déchaînements. Le refrain est toujours interrompu par de pathétiques silences. Cette sonate extraordinaire semble ne pas avoir de rapport avec ses devancières, pas plus qu'avec celles qui naîtront après.

Sonate K. 545

Le thème chantant de l'*allegro* est suivi d'une ritournelle évidemment destinée à former l'élève à l'étude des gammes. Le second sujet dans le ton de la dominante est suivi d'arpèges en mouvements contraires, ainsi qu'une cadence et ritournelle finale. Le développement débute en sol mineur. Des gammes montantes sont réservées à la main droite et des gammes descendantes à la main gauche. Le retour en fa majeur a quelque chose d'absolument imprévu.

Un emploi constant de la basse d'Alberti se manifeste dans l'*andante* en sol majeur, où une longue phrase chantante se déroule à la main droite et donne lieu à une double exposition, la seconde variée. Plus tard, le thème est exposé en mineur, ce qui donne lieu à une fort belle extension, très expressive, de la phrase chantante du début.

Le thème du rondo, *allegretto*, est en imitations entre les deux mains du pianiste, composé sur un thème unique, module à la dominante puis en la mineur avec l'emploi expressif du si bémol

Rondo en ré majeur K. 485

Ce morceau ne répond en rien à l'idée que nous nous faisons d'un rondo. Il est construit à la manière d'un morceau de sonate, construit sur un seul sujet. Dans le développement et surtout dans la reprise du morceau, Mozart fait passer son thème par les modulations les plus variées et les plus surprenantes.

Sonate en Ré majeur K. 284

Cette sonate offre une importance capitale au point de vue de l'évolution du style de Mozart car elle marque le triomphe de la « galanterie » dans son œuvre. À Munich, Mozart a vivement subi l'influence du style des musiciens français Edelman et Hullmandel en particulier. Sous cette influence s'est accomplie sa conversion définitive à la

« galanterie » mais également par la lecture d'œuvres françaises de la bibliothèque du baron Durnitz.

Le premier mouvement pourrait être comparé aux premiers *allegros* des sonates précédentes mais ni l'*andante* ni le *finale* n'ont plus rien de commun avec tout ce que nous avons rencontré jusqu'ici. Il montre un éclat extérieur et une recherche d'ornementation nous montrant un Mozart écrivant pour le piano au lieu du clavecin. Deux sujets de longueur à peu près égale, un emploi fréquent des basses d'Alberti, des chromatismes incessants, entremêlés de modulations hardies. Plus frappantes encore est la nouveauté du développement où Mozart au lieu d'élaborer les idées précédentes nous offre une fantaisie imprévue et brillante toute remplie de traits de bravoure et de croisements de mains.

L'*andante*, dont le thème a le rythme d'une polonaise, inaugure une série de titres français que nous allons retrouver tout au long de l'année 1775. L'émotion y est remplacée par un agrément extérieur renouvelé sans cesse.

Pour le *finale*, Mozart a substitué un thème varié à cette coupe du rondo ou du *tempo di minuetto* qui elle-même révélait chez lui l'influence italienne, tandis que l'influence allemande se traduisait plutôt sous la forme du finale en forme sonate. Il est incontestable que cette sonate ait été influencée par les Français.

Sonate en Si bémol K. 281

Cette sonate a subi l'influence de Joseph Haydn, à la fois dans l'esprit et les procédés. L'*allegro* comporte deux sujets, très nettement séparés et suivis d'une petite cadence finale. Mozart a donné une couleur inaccoutumée au développement. La récapitulation reproduit exactement la première partie. Tout le mouvement est d'un caractère brillant avec de nombreuses figures d'accompagnement en doubles croches, des trilles et un curieux effet de *ritardando* avant la ritournelle finale.

Sonate en Sol majeur K. 283

L'*allegro* est fait de deux sujets distincts, chacun accompagné de sa ritournelle, aboutissant à une petite cadence finale, d'un petit développement conçu en forme de transition qui ramène la récapitulation un peu variée par une répétition du premier sujet en mineur.

L'*andante* nous offre un petit prélude suivi d'un chant en deux parties. Le *presto* final est composé de deux sujets longs et rythmiques, dont le second est semé de chromatismes et de passages en dialogue entre les deux mains. Le développement est aussi très long et inspiré de Haydn et contient aucun changement. ❧

N.D.L.R. Dans le prochain numéro, Sr Lucille se penchera sur les sonates K. 309, 310, 330, 332, 311, 331, 570 et sur les Variations « Ah ! Vous dirais-je maman ».

Comptabilité 101... pas si complexe que vous pourriez croire !

DANIELLE LABERGE

Pour faire suite au numéro du printemps 2001, voici comme promis, une petite méthode de comptabilité « à la mîtaine », qui devrait plaire à toutes les petites fourmis affiliées qui n'utilisent pas de logiciels à cet effet.

1^{re} étape : La « Nomenclature des postes », telle que décrite dans l'article : « La comptabilité : Seriez-vous une cigale ou une fourmi ? » (printemps 2001, pages 12-13) personnalisée à votre entreprise.

2^e étape : Préparation des fiches

Pour l'exercice suivant, il vous faudra des fiches, une pour chacun des postes de votre nomenclature. Chacune portera le numéro et le titre du poste, et aura 6 colonnes, comme ceci :

Numéro – Titre du poste					
Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT

Un petit secret : Vous pouvez aisément les faire vous-même, mais il s'en vend toutes faites dans toutes les bonnes librairies.

3^e étape : Entrée des transactions

Tout d'abord définissons quelques termes, à l'aide de synonymes : *crédit* (CT) : Source, Provenance, Entrée ; en d'autres termes « d'où vient ? » l'argent *débit* (DT) : Destination, Paiement, Sortie ; en d'autres termes : « où va ? » ou « à quoi sert ? » l'argent. Transaction : un *débit* et un *crédit* (parce que chaque sou, que ce soit un revenu ou une dépense, a une provenance et une destination).

Balancer : Vérifier si les *crédits* et les *débets* s'annulent.

Vous êtes maintenant prêt à entrer vos transactions, au fur et à mesure qu'elles se présentent, en bonne petite fourmi que vous êtes. Procédez comme ceci :

Entrez le montant de chaque transaction sur deux fiches, dans la colonne *crédit* sur la première, dans la colonne *débit* sur l'autre. Cumulez cette entrée courante avec le *solde* précédent, en inscrivant le résultat dans la colonne *solde*. Dans la colonne DT/CT, écrire si le *solde* est *débit* ou *crédit* (c'est-à-dire : lequel l'emporte)

Cela peut vous sembler obscur pour le moment mais nous allons faire quatre mises en situation. Il suffit que vous fassiez l'exercice avec moi sur six fiches « brouillon », intitulées

100	compte bancaire
104	fournisseurs
106	encaisse
200	honoraires
201	inventaire de livres
303	papeterie

1^{re} mise en situation

Le 1^{er} septembre, Sophie Prodiges vous remet un paiement d'honoraires de 200 \$ et vous déposez la somme intégrale dans votre compte bancaire, le même jour.

Posez-vous les questions : « d'où vient l'argent ? » : de Sophie, pour des honoraires : donc, prenez la fiche « 200 honoraires », et entrez le montant au *crédit*, comme ceci :

200 honoraires

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-01	Honoraires Sophie Prodiges		200.00	200.00	CT

« Où va l'argent ? » : à la banque, donc vous sortez la fiche « 100 compte bancaire » et entrez le montant, cette fois au *débit*, comme cela :

100 compte bancaire

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-01	Dépôt		200.00	200.00	DT

Comme vous le constatez, vous avez entré la transaction sur deux fiches : une fois au *crédit*, et une fois au *débit* ; les deux s'annulent... vous « balancez » ! (je vous entends soupirer d'aise d'ici !)

2^e mise en situation

Le 5 septembre, vous allez chez Partitions inc. et votre facture s'élève à 250\$. Vous payez 40 \$ comptants et le magasin met le reste, soit 210 \$, sur votre compte. Or, pour compliquer les choses, sur les 250 \$, 200 \$ sont pour des livres pour revendre à vos élèves, et 50 \$ pour de la papeterie, pour votre studio.

Que ferez-vous ?

« D'où vient l'argent ? » : de deux sources, soit de l'encaisse (votre porte-monnaie !) et d'un prêt de votre magasin fournisseur (sur votre compte). Vous entrez donc les montants respectifs sur la fiche « 106 encaisse » et la fiche « 104 fournisseurs », au *crédit*.

106 encaisse

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-05	Achats Partitions inc.		40.00	40.00	CT

104 fournisseurs

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-05	Achats Partitions inc.		210.00	210.00	CT

« Où va l'argent ? » ou à quoi sert l'argent : à acheter des livres et de la papeterie. Vous entrez les montants respectifs dans : « 201 Inventaire de livres », et dans : « 303 Papeterie », au *débit*.

201 inventaire de livres

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-05	Achats Partitions inc.	200.00		200.00	DT

303 papeterie

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-05	Achats Partitions inc.	50.00		50.00	DT

Si vous remarquez bien... vos colonnes *débit* égalent toujours vos colonnes *crédit*.

3^e mise en situation

Le 15 septembre, vous recevez : 222 \$ de Jean Virtuose, dont 200 \$ sont pour des honoraires et 22 \$ pour des livres. Vous déposez seulement 100 \$ car le reste, soit 122 \$ est allé en dépenses personnelles (pour utiliser un euphémisme!).

Toujours les questions :

« D'où vient l'argent ? » : de Jean Virtuose, pour des honoraires et des livres. Resortez les fiches « 100 honoraires » et « 201 inventaire de livres ». Entrez les montants respectifs au *crédit*, que vous cumulez dans la colonne *solde*, avec l'entrée précédente.

200 honoraires

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-01	Honoraires Sophie Prodige		200.00	200.00	CT
01-09-15	Honoraires Jean Virtuose		200.00	400.00	CT

201 inventaire de livres

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-05	Achats Partitions inc.	200.00		200.00	DT
01-09-15	Fournitures Jean Virtuose		22.00	178.00	DT

Remarquez ici que le pour l'entrée « 200 honoraires », le montant (*crédit*) est additionné au *solde* précédent (*crédit*) et le *solde* demeure au *crédit*, tandis que pour l'entrée « 201 inventaire de livres », le montant (*crédit*) est soustrait du *solde* précédent (*débit*), et le *solde* demeure au *débit*.

« Où va l'argent ? » : 100 \$ va à la banque et 122 \$ pour vos dépenses personnelles (donc votre portefeuille!). Resortez vos fiches « 100 compte bancaire » et « 106 encaisse ». Entrez les montants respectifs, au *débit*, et cumulez avec l'entrée précédente.

100 compte bancaire

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-01	Dépôt		200.00	200.00	DT
01-09-15	Dépôt		100.00	300.00	DT

106 encaisse

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-05	Achats Partitions inc.		40.00	40.00	CT
01-09-15	Dépenses personnelles	122.00		82.00	DT

Remarquez que dans l'entrée « 100 compte bancaire », le montant (*débit*) a été additionné au *solde* précédent (*débit*) et le *solde* est demeuré au *débit*, tandis que dans l'entrée « 106 encaisse », le montant (*débit*) a été soustrait du *solde* précédent (*crédit*) : 40.00 - 122.00 = - 82 \$. Plutôt que de

mettre le signe négatif, nous mettrons DT dans la colonne DT/CT puisque maintenant le *débit* l'emporte sur le *crédit* ! Notez aussi que nos entrées « balancement » : On vient de mettre 222 \$ dans le *crédit* et 222 \$ dans le *débit*.

4^e mise en situation

Le 20 septembre, vous payez Partitions inc., 50 \$, par chèque. « D'où vient l'argent » : de votre compte bancaire. Entrez le montant sur la fiche « 100 compte bancaire », au *crédit*.

100 compte bancaire

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-01	Dépôt		200.00	200.00	DT
01-09-05	Dépôt		100.00	300.00	DT
01-09-20	Chèque no. 01 : Partitions inc.		50.00	250.00	DT

Le montant (*crédit*) est soustrait du *solde* précédent (*débit*) et le *solde* demeure au *débit*.

« Où va l'argent » : au fournisseur. Entrez le montant sur la fiche « 104 fournisseurs », au *débit*.

104 fournisseurs

Date	Description	Débit	Crédit	Solde	DT/CT
01-09-15	Achats	210.00		210.00	DT
01-09-20	Paiement		50.00	160.00	DT

4^e étape : La « Balance de vérification » Cette dernière étape se fait à la fin de chaque mois.

Mais avant, regardez vos fiches... D'un bref coup d'œil vous apprendrez que vous avez 250 \$ en banque, et que vous devez encore 160 \$ à votre fournisseur. Votre fiche « encaisse » vous réclamera (on n'y échappe pas!) les 82 \$ que vous devez à votre entreprise.

Maintenant faisons ce qu'on appelle la « Balance de Vérification » Dans la colonne de gauche, faites la liste de vos postes (de vos fiches, en fin de compte), en ordre de numéro. Inscrivez vis à vis chaque poste, le *dernier solde courant* dans la colonne correspondante, selon qu'il est au *débit* ou au *crédit*.

Finalement, additionnez les deux colonnes. Si les résultats sont égaux, félicitations ! Sinon, pour ne pas risquer de vous faire traîner de cigale, vous en serez quitte pour une nuit blanche.

Balance de vérification

Mois de septembre 2001

poste	débit	crédit
100 compte bancaire		250.00
104 fournisseurs		82.00
106 encaisse	178.00	
200 honoraires		50.00
201 inventaire de livres		160.00
303 papeterie	400.00	
total	560.00	560.00

Il est bon de savoir que dans votre « Nomenclature des Postes » les comptes (100) seront habituellement au débit, les revenus (200) seront au crédit, et les dépenses (300) au débit.

Ce système de fiches sert de base à l'élaboration de l'« État des revenus et dépenses » pour votre rapport d'impôts.

Il s'agit d'une simplification des principes de comptabilité traditionnelle, qui m'a été enseigné par un comptable agréé. Je l'ai utilisé avec succès pendant des années, avant d'avoir un logiciel comptable.

Il me fera plaisir de répondre à d'éventuelles questions et commentaires à :

Bonne rentrée! ☘

Le présent article se veut uniquement un instrument d'information. Il est fortement recommandé de consulter en tout temps un conseiller juridique ou un avocat afin d'obtenir une opinion particularisée et avant toute application à votre situation spécifique.

Exercice supplémentaire

Testez vos connaissances

Utilisez 5 postes: « compte bancaire » ; « encaisse » ; « comptes à recevoir » ; « examens et concours » et « entretien piano ».

Voici une histoire qu'on pourrait appeler: Une semaine dans la vie de Marie Pédagogue :

Sophie Prodiges vous paie d'avance 24 \$ par chèque pour son inscription au concours Inter Élèves. Vous déposez le montant immédiatement à la banque.

Vous envoyez un chèque de 48 \$ à l'École Vincent d'Indy pour l'inscription de Sophie Prodiges et Jean Virtuose au concours Inter-Élèves.

Jean Virtuose ne peut pas vous payer tout de suite, par conséquent, vous devez lui facturer 24\$.

La semaine suivante, Jean Virtuose paie ses 24 \$ comptant.

Pour payer votre accordeur de piano, vous utilisez ces 24 \$ et devez ajouter 51 \$ de votre poche.

Réponses

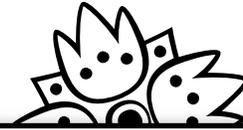
24 \$ DT à « compte bancaire » ; 24 \$ CT à « examens et concours ».

48 \$ DT à « examens et concours » ; 48 \$ CT à « compte bancaire ».

24 \$ DT à « comptes à recevoir » ; 24 \$ CT à « examens et concours ».

24 \$ DT à « encaisse » ; 24 \$ CT à « comptes à recevoir ».

75 \$ DT à « entretien piano » ; 75 \$ CT à « encaisse ».



ATELIER-CONFÉRENCE

Initiation à l'improvisation dans la pédagogie du piano

Dimanche le 18 novembre 2001, de 13 h à 16 h.

à Montréal. Par Monique Poirier, M. Mus, certifiée en animation et improvisation musicale par Music for People (USA)

Coût: 25 \$

Tél. : 514 341.5943

@: poirier.impro@sympatico.ca



Les duos de pianos

STÉPHANE VILLEMIN

« On ne joue pas du deux-pianos avec quatre mains mais avec vingt doigts. Chaque doigt est une voix qui chante. »

– D'après Samson François

Si du côté des interprètes, le duo de pianos n'a été longtemps qu'un moyen de jouer des réductions d'orchestre, des arrangements et autres divertissements de salon, il y a toujours eu des compositeurs pour déceler en cette combinaison d'instruments une nouvelle manière d'écrire la musique. Bien évidemment, la majorité d'entre eux ont utilisé le duo de piano afin de mieux répandre dans les foyers leurs symphonies, leurs opéras, ou quelques pièces légères à des fins alimentaires (car le sérieux ne nourrit pas, c'est bien connu!). Nonobstant, nombre de compositeurs, de Pergolèse à Boulez, se sont penchés sur le nouvel instrument, s'en sont inspirés pour créer des œuvres originelles à son intention. Car l'union de ces deux claviers, lorsqu'ils sont assemblés tête-bêche, crée bel et bien un nouvel instrument dont les sons et les vibrations émergent comme d'un seul ventre. Cette curiosité avait attiré l'attention de Pleyel qui dans les années vingt fabriqua le double piano dont un des rares exemplaires est actuellement possédé par le duo Nettle-Markham. Cependant, l'ingénieux instrument ne connut pas le succès escompté. Pleyel avait sous estimé le fait que deux pianos étaient plus commodes à transporter qu'un double piano version de concert. Et puis la suprématie des pianos allemands allait rapidement reléguer le double piano comme pièce de musée.

L'art du deux-pianos ne peut être rattaché à la musique de chambre dans son acception courante, dans la mesure où les deux interprètes jouent par conséquent sur le même instrument.

Enfin, il faut rendre hommage à la langue anglaise qui différencie les « duos » et les « duets ». Les premiers jouent du deux-pianos alors que les seconds jouent à quatre-mains, ce qui est encore un autre monde. Jouer à deux sur un même piano impose une discipline différente : le partage d'un espace réduit entre les deux interprètes est forcément plus contraignant, et un seul piano ne peut reproduire, même avec quatre mains, toute la puissance et la richesse sonore quasi orchestrale de deux pianos. Quant au style Biedermeyer et intimiste des pièces pour quatre mains, il est fort éloigné de l'écriture orchestrale des compositions pour deux pianos.

Cela étant, les vrais duos de pianistes, nous entendons par-là, ceux qui ont fait carrière en tant que tels, n'ont émergé qu'entre les deux guerres. Évidemment, il y a toujours eu des duos plus ou moins occasionnels dont la rencontre a quelquefois donné lieu à des miracles du genre. Camille Saint-Saëns, grand défenseur de Mozart excellait avec Raoul Pugno dans le *Concerto KV 365*. Jacques Février a immortalisé le *Concerto en ré mineur* de Francis Poulenc en duo

avec le maître. Il y a eu aussi l'intarissable Jean Wiéner qui, avec Clément Doucet, faisaient des prouesses d'éclectisme entre Mozart, Gershwin et autres Fox-Trot improvisés. Ils auraient donné plus de deux mille concerts en duo entre 1922 et 1939! Parmi les couples, Robert et Gaby Casadesus, ainsi que Josef et Rosina Lhévinne ont souvent flirté avec la musique pour deux pianos. Il y a eu aussi des duos secrets, comme Dinu Lipatti et Clara Haskil qui ont joué des pans entiers du répertoire pour deux pianos, mais qui ne se sont produits qu'une seule fois en public.

Parmi les professionnels du genre ayant en quelque sorte inventé la carrière, il faut compter avec une demi-douzaine de duos dont les débuts s'étalent entre les années vingt et les années cinquante. À partir de 1928, le duo anglais Ethel Bartlett-Rae Robertson se lançait dans une aventure qui allait les amener à jouer dans toute l'Europe et dans les deux Amériques. 1937 fut un excellent millésime pour les duos russes. Cette année-là, les sœurs Turkina firent leur début alors qu'elles étaient encore étudiantes au Conservatoire de Moscou. Et à New York, deux autres duos ayant fui le régime communiste étaient portés sur les fonts baptismaux : les duos Luboshutz-Nemanoff et Vronsky-Babin voyaient le jour. En Angleterre, le duo Phyllis Sellick-Cyril Smith avait déjà une belle renommée lorsque Smith perdit malheureusement l'usage de sa main gauche pendant la deuxième guerre mondiale. Le duo Bruk et Taimanov débuta en 1944 à Tachkent où le Conservatoire de Leningrad s'était exilé. Le 8 mai 1945 à Bruxelles, les Reding-Piette fêtèrent la fin du conflit et le succès de leur premier concert. Enfin, dix ans après, les frères Kontarsky voyaient leur duo récompensé par le premier prix du Concours International de la Radio Bavaroise et se lancèrent eux aussi dans la carrière.

Cet engouement progressif pour le deux-pianos était avant tout le résultat d'une conjoncture. Il y avait déjà en cette période beaucoup de pianistes pour finalement peu de salles, lesquelles de surcroît étaient touchées comme le reste de l'économie par la crise financière des années trente. Ceci tournait quelquefois à l'avantage du deux-pianos qui offrait l'opportunité de « remplacer » un orchestre à bon prix. Quant à l'étendue du répertoire pour deux pianos, il offrait le minimum nécessaire à une carrière avec environ huit concertos et cinq ou six programmes de récitals. Mais l'effervescence créée par ce mouvement allait inspirer aux compositeurs contemporains l'écriture de nouvelles œuvres dont la plupart seraient dédiées aux duos cités précédemment. Ainsi, Reding et Piette étaient très liés entre autres avec Martinu, Hindemith, Martin et Malipiero. Les sœurs Turkina étaient intimes avec Choštakovič, Khatchaturian et Kabalevski, et le jeu des frères Kontarsky conquît Boulez et Ligeti lors des rencontres d'été à Darmstadt. Rachmaninov était malheureusement en panne de création lorsqu'il fit la connaissance du couple Vronsky-Babin aux Etats-Unis, mais donna sa bénédiction à leur interprétation de sa première Suite pour deux pianos. En revanche, Darius Milhaud sympathisa avec le duo et lui dédicaça son premier concerto pour deux pianos.

D'aucuns pourraient penser que lancer sa carrière sur ce terrain pour ainsi dire vierge était chose aisée en plus d'être une véritable aubaine. Mais il n'en était rien, et de nos jours les données du problème restent identiques. C'est bien pour cela qu'il y a toujours aussi peu de bons duos. Il faut bien sûr surmonter la vie à deux dans le privé comme sur scène. La plupart des duos qui ont perduré avaient un attachement privé en plus de leur vie professionnelle. « Qui se ressemble s'assemble » n'est cependant pas l'adage qui s'applique le mieux à leurs cas. Lyubov Bruk et Mark Taimanov étaient deux natures opposées qui réconciliaient leurs contradictions sur

Un bon duo doit aussi se comprendre et s'inspirer sans même avoir besoin de se faire des signes ; la communication et la complicité se font à l'échelle des ultra-sons.

l'autel de la musique. Cela s'est toutefois terminé par un divorce en 1970. Janine Reding reconnaissait aussi les âpres discussions avec son mari Henry Piette lorsqu'il s'agissait d'interpréter une œuvre nouvelle. Quant aux sœurs Turkina, elles avouaient, après soixante ans de carrière, qu'il y en avait toujours une pour argumenter sur la manière d'interpréter une œuvre pourtant jouée plusieurs milliers de fois. Elles aussi affirment être « totalement opposées ». L'expérience tendrait à montrer qu'il y a souvent, dans un duo, l'union entre un Apollinien et un Dyonisiaque, un classique et un émotionnel. Un duo de pianistes est un véritable Janus sur le plan artistique, c'est ce qui fait son instabilité mais aussi son extrême richesse. Peu de duos arrivent à surmonter cet état de fait et il est rare qu'ils aillent jusqu'au bout comme l'ont fait les Reding-Piette ou les sœurs Turkina.

Les frères Kontarsky prirent de la distance l'un avec l'autre tout d'abord en épousant une double carrière d'enseignant. Aloys fut professeur à Darmstadt dès 1960 et Alfons prit le pas en 1967 à Cologne, puis à Munich pour terminer au Mozarteum de Salzbourg à partir de 1983. Au début des années 1970, Alfons joua de plus en plus de musique de chambre avec Saschko Gawriloff et Klaus Störck. Aloys mena alors une carrière parallèle de soliste. Malgré toutes ces activités, ils se retrouvaient ponctuellement à leurs deux pianos jusqu'à la paralysie d'Aloys, ce qui mit fin à cet équilibre musical compliqué.

Victor Babin trouva lui aussi un peu d'oxygène en s'investissant dans le festival et l'école de musique d'Åspen en 1950 et en jouant en quatuor avec Goldberg, Primrose et Graudan.

Le symbolisme de la pièce pour deux pianos de Debussy *En blanc et noir*, ne s'applique pas qu'aux touches du piano. Car les duos sont tous de véritables contraires qui

doivent s'assembler et se dissoudre pour créer un nouveau tout.

Tout ceci n'est évidemment pas fait pour rassurer les imprésarios et les maisons de disques qui ont toujours répugné à investir sur un duo jeune ou inexpérimenté sachant qu'il peut se désagréger à tout moment. Quant aux organisateurs de concerts, s'ils n'ignorent pas tout du répertoire pour deux pianos, tout au plus leur reconnaissent-ils quelques pièces susceptibles de remplir une salle, à savoir les concertos de Bach, celui de Mozart et peut-être Poulenc quand on doit fêter sa naissance ou sa mort.

Au clavier, chaque pianiste se doit d'être un virtuose et doit jouer de mémoire s'il veut avoir toute la liberté de partager la musique avec son *alter ego*. Un bon duo doit aussi se comprendre et s'inspirer sans même avoir besoin de se faire des signes ; la communication et la complicité se font à l'échelle des ultra-sons. Si l'on fait la somme de toutes les exigences requises pour réussir, il s'avère qu'il est finalement plus difficile de faire une carrière en duo qu'en solo.

Malgré tous ces obstacles et ces préjugés, rien n'est insurmontable lorsque le génie est là pour conquérir le public. Parmi les pionniers du genre, beaucoup firent d'ailleurs une carrière remarquable, mais chacun à sa manière sans empiéter sur les plates-bandes des autres. Vronsky et Babin n'ont jamais joué que sur le continent américain et partageaient le répertoire russe avec Luboshutz et Nemanoff. Répertoire sur lequel s'aventuraient peu le duo américain Gold et Fisdale. Ces derniers jouaient beaucoup de musique contemporaine (française et américaine) en plus des deux concertos de Mendelssohn dont ils venaient de retrouver les partitions. Les frères Kontarsky étaient essentiellement basés en Europe et s'étaient faits les champions de la musique atonale. Les Reding-Piette ont joué sur tous les continents bien que majoritairement en Europe. Ils avaient fait de Bartók, Martinu, Hindemith et Stravinsky leurs chevaux de bataille, alors qu'ils excellaient aussi dans Milhaud et Poulenc, et servaient donc « l'autre musique contemporaine » que les Kontarsky ne jouaient pas. Les Bruk-Taimanov et les sœurs Turkina n'ont jamais joué ailleurs que dans les pays du bloc communiste. Les premiers avaient fait des deux suites de Rachmaninov leurs œuvres fétiches et jouaient surtout le grand répertoire, en plus des œuvres que Khatchaturian, Eugène Kapp et Ouspenski avaient écrites pour eux. Quant aux Turkina, elles partageaient le même fond auquel elles ajoutaient très souvent le *Concertino* de leur ami Chostakovitch et autres œuvres des compositeurs du régime comme Sergeï Evseev et Vasily Argamakov, leur ancien professeur de piano. Mais il n'y a jamais eu, à proprement parler, de compétition entre les deux duos. Outre le fait que cette notion était étrangère au régime de Moscou, les sœurs Turkina n'ont jamais joué que pour leur plaisir et celui de leur public. Totalement désintéressées, elles passèrent leurs dix premières années à sillonner le pays de fond en comble et à donner bénévolement des concerts dans les villes comme dans les villages de l'Ukraine à la Sibérie. Melodyia ainsi que les radios officielles proposaient régulièrement d'enregistrer les deux duos. Les

Turkina en profitèrent grandement, et avec un legs d'environ soixante-quinze enregistrements, elles sont sans doute les pianistes qui ont le plus joué en présence d'un micro. Ce qui n'est pas étonnant sous le régime communiste !

À l'opposé, les Reding-Piette ne souhaitaient pas manger de ce pain là. Ils partageaient grandement l'approche de Celibidache et refusaient la « musique en conserve ». La manière dont ils abordaient la musique en général était très engagée. Pour eux, la communion instantanée avec le public lors d'un concert était irremplaçable. Janine Reding rapporte à ce sujet des moments exceptionnels où les applaudissements et les cris du public en transe provoquaient un état de grâce proche de l'extase, comme cela s'est produit après la première à Lisbonne du *Concerto* de Bartók. Leur dévouement pour l'art du deux-pianos était sans faille et empreint d'une grande pureté. Ils ne concédèrent jamais la moindre parcelle au terrain de la facilité et laissaient bien volontiers le quatre-mains aux spécialistes du genre. Quant aux transcriptions, la *Passacaille* et l'*Ouverture en ré* de Bach revisitée par Isidore Philipp étaient leur seule incartade. Ce qui caractérisait le plus leur jeu était sans doute le dynamisme et la vitalité de leurs interprétations. À cela il fallait ajouter un grand sens des nuances et une parfaite homogénéité entre leurs sonorités. Sur scène, ils ne faisaient qu'un, et il y avait incontestablement un style Reding-Piette. Après avoir créé à Genève le *Concerto pour deux pianos* de Bartók sous la baguette d'Ansermet, Aloïs Moser leur annonça : « Vous êtes insurpassables ». Dans la bouche du fameux critique, connu pour son franc-parler et sa plume acerbe, cela valait tous les compliments. Emile Vuillermoz, surnommé « le pape de la musique », disait d'eux : « Ce sont les deux maîtres du genre ».

De l'autre côté de l'Atlantique, les Vronsky-Babin offraient un spectacle très différent. Leur virtuosité et la force de leur jeu véhiculaient leurs interprétations dans des *tempo*s à peine imaginables. La Tarentelle de la *Suite numéro deux* de Rachmaninov devenait une danse effrénée et tourbillonnante à couper le souffle. Avec un rythme métronomique et un toucher très masculin, les amateurs de sentiments en étaient pour leurs frais. La musique avançait avec beaucoup de clarté et sans le moindre arrêt sur image. Cela pouvait sembler un peu froid par moments, mais les cloches de la grande Pâques russe, dernier tableau de la première Suite de Rachmaninov, n'ont jamais aussi bien sonné que sous leurs doigts. Leur manière de marteler les coups n'aurait pas déplu à Stravinsky et à Hindemith pour lesquels le piano était avant tout un instrument percussif.

Brük et Taimanov leur étaient opposés à bien des égards. De leurs interprétations se dégageaient beaucoup de chaleur et d'humanité, à la manière slave. Jouant dans le grand style romantique issu d'une autre époque, ils jouaient plus avec leurs cœurs qu'avec leurs doigts. Cette présence constante des sentiments, pourtant de bon goût et jamais vulgaire, pouvait s'avérer un handicap dans la musique française (leur *Concerto* de Poulenc manque de simplicité). Mais dans la musique russe, quelle classe et quelle finesse !

Après leur séparation en 1970, Mark Taimanov partagea son temps entre des concerts en soliste et le jeu d'échecs dont il était champion international. Lyubov Brük reprit le flambeau avec leur fils Igor qui était lui-même un excellent pianiste. Mais dans un cas comme dans l'autre, leurs nouvelles vies s'apparentaient plus à une reculade qu'à un nouveau départ. Car un duo est quelque chose d'unique et d'exceptionnel à la fois. Cette union entre deux êtres qui se transcendent pour obtenir une entité musicale aussi supérieure que virtuelle, ne peut se produire que très rarement. Mais lorsque cette étincelle se crée, elle devient irremplaçable. C'est là que réside la magie des duos de pianistes. ♪

Cet extrait est tiré du livre *Les grands pianistes* de Stéphane Villemain, paru en 1999 aux éditions Georg, distribution DPLU. Utilisé avec permission de l'auteur.



La Fondation Vincent d'Indy propose son concert-bénéfice annuel le 21 octobre 2001 à 15 h 30 à la Salle Marie-Stéphane de l'École Vincent d'Indy. Les artistes invités cette année sont le pianiste Henri Brassard, dont la réputation n'est plus à faire, et le quatuor Arthur Leblanc composé des violonistes Ibiki Kobayashi et Nadia Francavilla, de l'altiste Jean-Luc Plourde et du violoncelliste Yegor Dyachkov. Au programme, l'envoûtant Quatuor de Debussy ainsi que les quintettes de Beethoven (opus 16) et Dvorak. Les billets sont disponibles au coût de 50 \$ (avec reçu d'impôt de 30 \$) et de 20 \$ (étudiants). Achat et réservation au (514) 342-5106 (COOP Vincent d'Indy) et (514) 276-8632 (Huguette Lefebvre Trudeau).

www.lascenamusicale.org

le magazine ... mensuellement
le site Web ... mis à jour quotidiennement