

la muse affiliée

volume 5 / n° 4 / été 2003



La saison des semis

LUCIE RENAUD
rédactrice en chef

Table des matières

- Les archives de Sœur Lucille Brassard :
Le style des clavecinistes* {p.4}
- L'éducation musicale de Berlioz* {p.5}
- Escale musicale au Québec : L'île et l'eau,
de Suzanne Hébert-Tremblay* {p.7}
par Claudine Caron
- Les blessures causées par les tensions répétitives
Jouer sans se ruiner* {p.9}
par Susan Hlasny et Peter Jancewicz
- La page des jeunes* {p.11}
- Fils à papa* {p.12}
par Lucie Renaud
- Coups de cœur* {p.13}
par Lucie Renaud
- Nouveautés COOP* {p.14}

Équipe de rédaction

RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud
RÉDACTION : Claudine Caron, Susan Hlasny, Peter Jancewicz
GRAPHISME : Albert Cormier
RÉVISEUR : Daniel Durocher

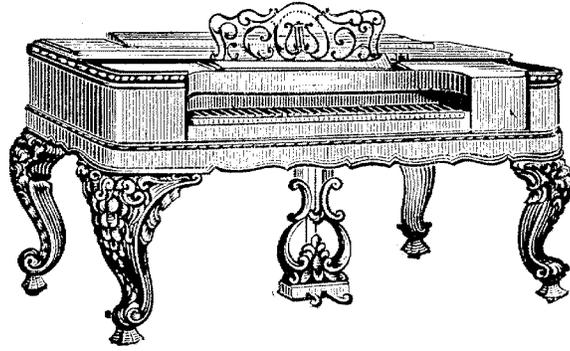
*Nous tenons à remercier l'école VINCENT D'INDY
pour son support technique à l'impression.
Le contenu des articles n'engage que leur auteur.*

Encore une fois, comme chaque printemps, je terminais les derniers préparatifs avant l'instant tant attendu (et en même temps, un peu redouté) du concert des élèves. Stylo à la main, je vérifiais une ultime fois l'ordre des interprètes et des pièces. Présenter les débutants dans un ordre qui ne brimera personne (les petits avant les grands? les meilleurs pour la fin?) et permettra un enchaînement harmonieux de répertoire tient parfois du casse-tête chinois. En plus, impossible de prévoir à l'avance les réactions des « nouveaux » qui feront leur premières armes devant un public certes vendu d'avance, mais qui peut paraître impressionnant! Je plaçais aussi en piles nettes les assiettes, verres et victuailles qui seraient englouties *rapido presto* sitôt la dernière note éteinte. Je répétais en accéléré mes deux pièces tout en essayant de respirer profondément avant de plonger dans le vide, avec eux, une fois de plus. Comme je suis devenue une spécialiste du « multi-tâches », je réfléchissais aussi à cet éditorial quand, tout à coup, le parallèle avec la saison de la mise en terre m'est apparu, limpide.

Enseigner relève d'un acte de foi, mais requiert aussi la patience du jardinier. On sème une minuscule graine de savoir et on espère la voir grandir, sinon fleurir. On arrose avec amour, prodiguant moult encouragements et ne reculant devant aucune clownerie pour convaincre la graine de germer. Une fois les premières pousses visibles, quand enfin la lecture de notes est maîtrisée et que l'élève découvre qu'il peut « tout » jouer (ce qu'on lui a judicieusement proposé, il s'entend!), on peut commencer à éclaircir. On s'attaque alors aux difficultés techniques, on inculque le rythme, on surveille, le sourcil froncé, la position de main souvent chancelante (vous n'avez pas assez, vous, de la main gauche couchée sur le petit doigt?). La tige grandit, profite, devient plus solide. Il faut alors parfois élaguer, cerner les apprentissages mal compris, mais il faut toujours le faire avec la délicatesse du spécialiste en culture de bonsaïs. Un coup de ciseaux de trop, un commentaire négatif proféré un soir de fatigue et voilà! tout est à recommencer. Plus l'élève progresse, prend de la force, plus il faut savoir rester un soutien, un guide, un tuteur dans le sens botanique du terme et espérer qu'il continuera de s'épanouir en force et en beauté. Un concert d'élèves, c'est comme une visite dans des jardins. Chaque interprétation reste unique, chaque personnalité s'affirme, chaque embûche permet de continuer à grandir musicalement (si le professeur est là, discret, constant, aimant), mais l'expérience reste toujours gratifiante...

Profitez de la belle saison pour vous ressourcer... et apprécier la sagesse de la Nature!

Le style des clavecinistes



Cet article portera sur un point très important dans le domaine de l'interprétation, le style et son évolution du XVII^e au XX^e siècle.

En musique comme en littérature et en peinture, chaque époque a son style propre. Tout d'abord, le compositeur, quelque soit son art, exprime ses sentiments dans la langue et l'esprit de son temps. Ces mêmes sentiments devraient être traduits de la même manière par l'interprète.

Après avoir insisté sur l'importance du texte, de tous les problèmes d'interprétation, il faut savoir s'attaquer au style. C'est le style qui fait *rayonner* une pièce. Au-delà du vocabulaire, de la technique, de la sonorité, du tempérament, de la sensibilité, qualités indispensables chez tout interprète, il faut tenir compte de la merveilleuse diversité des styles, c'est-à-dire recréer les œuvres dans l'esprit de leur époque et dans l'esprit affectif, personnel, qui les a engendrées. Voilà le rôle essentiel de l'interprète!

Le style d'un auteur est la façon particulière dont il parle la langue de son métier. Ceci montre bien que technique, c'est-à-dire le métier et le style, s'interpénètrent et que ce n'est pas avec la même technique qu'il faut interpréter les différents auteurs.

Abordons le siècle des Couperin, Scarlatti, Rameau, Soler, clavecinistes français, italiens ou espagnols. Ces compositeurs ont une manière d'écrire plutôt sobre, qui n'exclut pas l'élégance dans l'expression. Ce sont des œuvres faciles à comprendre, qui s'écoutent avec plaisir, mais difficiles d'exécution. Les instruments de l'époque ne permettaient pas d'introduire dans les compositions des éléments dramatiques. On dépeint plutôt les émotions avec verve, avec une gaieté spontanée. Rien de trouble ou d'inquiet, nul accès de fougue ne vient troubler le discours musical. Il faut pour ces pièces adopter un jeu précis, non *legato*, travailler les plans sonores et favoriser les effets contrastants. Il faut savoir imiter le grésillement du clavecin par une technique appropriée.

Il faut savoir comprendre le côté objectif, un peu impersonnel exigé par le style des XVII^e siècle et XVIII^e siècle et cependant faire transparaître les arrière-pensées, comprendre la personnalité des auteurs de cette époque qui s'expriment sans se dévoiler, mais plutôt à petites touches suggestives.

L'éducation musicale de Berlioz

(extraits des *Mémoires*, chapitre 4)

NDLR. L'année 2003 marque le bicentenaire de naissance de Berlioz. Bien connu pour son éblouissante *Symphonie fantastique* et ses magnifiques *Nuits d'été*, on ne réalise pas nécessairement qu'il a rédigé des mémoires qui ne semblent aucunement, nombre de décennies plus tard, avoir perdu de leur pertinence. En voici quelques extraits.

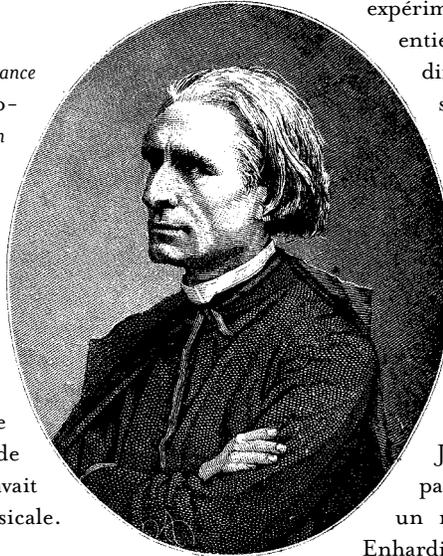
Quand j'ai dit que la musique m'avait été révélée en même temps que l'amour, à l'âge de douze ans, c'est la composition que j'aurais dû dire; car je savais déjà, avant ce temps, chanter à première vue et jouer de deux instruments. Mon père encore m'avait donné ce commencement d'instruction musicale.

Le hasard m'ayant fait trouver un flageolet au fond d'un tiroir où je furetais, je voulus aussitôt m'en servir, cherchant inutilement à reproduire l'air populaire de Marlborough.

Mon père, que ces sifflements incommodaient fort, vint me prier de le laisser en repos, jusqu'à l'heure où il aurait le loisir de m'enseigner le doigté du mélodieux instrument, et l'exécution du chant héroïque dont j'avais fait choix. Il parvint en effet à me les apprendre sans trop de peine; et, au bout de deux jours, je fus maître de régaler de mon air de Marlborough toute la famille.

Ceci inspira à mon père l'envie de m'apprendre à lire la musique; il m'expliqua les premiers principes de cet art, en me donnant une idée nette de la raison des signes musicaux et de l'office qu'ils remplissent. Bientôt après, il me mit entre les mains une flûte, avec la méthode de Devienne, et prit, comme pour le flageolet, la peine de m'en montrer le mécanisme. Je travaillai avec tant d'ardeur qu'au bout de sept à huit mois, j'avais acquis sur la flûte un talent plus que passable. Alors, désireux de développer les dispositions que je montrais, il persuada quelques familles aisées de la Côte de se réunir à lui pour faire venir de Lyon un maître de musique. Ce plan réussit. Un second violon du théâtre des Célestins, qui jouait en outre de la clarinette, consentit à venir se fixer dans notre petite ville barbare, et à tenter d'en musicaliser les habitants, moyennant un certain nombre d'élèves assuré, et des appointements fixes pour diriger la bande militaire de la garde nationale. Il se nommait Imbert. Il me donna deux leçons par jour; j'avais une jolie voix de soprano; bientôt je fus un lecteur intrépide, un assez agréable chanteur, et je jouai sur la flûte les concertos de Drouet les plus compliqués. [...]

J'avais découvert, parmi de vieux livres, le traité d'harmonie de Rameau, commenté et simplifié par d'Alembert. J'eus beau passer des nuits à lire ces théories obscures, je ne pus parvenir à leur trouver un sens. Il faut en effet être déjà maître de la science des accords, et avoir beaucoup étudié les questions de physique



expérimentale sur lesquelles repose le système tout entier, pour comprendre ce que l'auteur a voulu dire. C'est donc un traité d'harmonie à l'usage seulement de ceux qui la savent. Et pourtant, je voulais composer. Je faisais des arrangements de duos en trios et en quatuors, sans pouvoir parvenir à trouver des accords ni une basse qui eussent le sens commun. Mais à force d'écouter des quatuors de Pleyel exécutés le dimanche par nos amateurs, et grâce au traité d'harmonie de Catel, que j'étais parvenu à me procurer, je pénétraï enfin, et en quelque sorte subitement, le mystère de la formation et de l'enchaînement des accords.

J'écrivis aussitôt une espèce de pot-pourri à six parties, sur des thèmes italiens dont je possédais un recueil. L'harmonie en parut supportable.

Enhardi par ce premier pas, j'osai entreprendre de composer un quintette pour flûte, deux violons, alto et basse, que nous exécutâmes, trois amateurs, mon maître et moi.

Ce fut un triomphe. Mon père seul ne parut pas de l'avis des applaudisseurs. Deux mois après, nouveau quintette. Mon père voulut en entendre la partie de flûte, avant de me laisser tenter la grande exécution, selon l'usage des amateurs de province, qui s'imaginent pouvoir juger un quatuor d'après le premier violon. Je la lui jouai, et à une certaine phrase : « A la bonne heure, me dit-il, ceci est de la musique. » Mais ce quintette, beaucoup plus ambitieux que le premier, était aussi bien plus difficile; nos amateurs ne purent parvenir à l'exécuter passablement. L'alto et le violoncelle surtout pataugeaient à qui mieux mieux.

J'avais à cette époque douze ans et demi. Les biographes qui ont écrit, dernière encore, qu'à vingt ans, je ne connaissais pas les notes, se sont, on le voit, étrangement trompés.

J'ai brûlé les deux quintettes, quelques années après les avoir faits, mais il est singulier qu'en écrivant, beaucoup plus tard, à Paris, ma première composition d'orchestre, la phrase approuvée par mon père dans le second de ces essais, me soit revenue en tête, et se soit fait adopter. C'est le chant en *la* bémol exposé par les premiers violons, un peu après le début de l'*allegro* de l'ouverture des *Francs-Juges*.

Après la triste et inexplicable fin de son fils [il s'était suicidé], le pauvre Imbert était retourné à Lyon, où je crois qu'il est mort. Il eut presque immédiatement à la Côte un successeur, beaucoup plus habile que lui, nommé Dorant. Celui-ci, Alsacien de Colmar, jouait à peu près de tous les instruments, et excellait sur la clarinette, la basse, le violon et la guitare. Il donna des leçons de guitare à ma sœur aînée [Nanci] qui avait de la voix, mais que la nature a entièrement privée de tout instinct musical. Elle aime la musique pourtant, sans avoir jamais pu parvenir à la lire et à déchiffrer seulement une romance. J'assistais à ses leçons; je voulus en prendre aussi moi-même; jusqu'à ce que Dorant, en artiste honnête et original, vint dire

L'éducation musicale de Berlioz (suite)

brusquement à mon père « Monsieur, il m'est impossible de continuer mes leçons de guitare à votre fils ! — Pourquoi donc ? vous aurait-il manqué de quelque manière, ou se montre-t-il paresseux au point de vous faire désespérer de lui ? — Rien de tout cela, mais ce serait ridicule, il est aussi fort que moi. »

[...] Mon père n'avait pas voulu me laisser entreprendre l'étude du piano. Sans cela, il est probable que je fusse devenu un pianiste redoutable, comme quarante mille autres. Fort éloigné de vouloir faire de moi un artiste, il craignait sans doute que le piano ne vînt à me passionner trop violemment et à m'entraîner dans la musique plus loin qu'il ne le voulait.

La pratique de cet instrument m'a manqué souvent; elle me serait utile en maintes circonstances; mais, si je considère l'effrayante quantité de platitudes dont il facilite journellement l'émission, platitudes honteuses et que la plupart de leurs auteurs ne pourraient pourtant pas écrire si, privés de leur kaléidoscope musical, ils n'avaient pour cela que leur plume et leur papier, je ne puis m'empêcher de rendre grâce au hasard qui m'a mis dans la nécessité de parvenir à composer silencieusement et librement, en me garantissant ainsi de la tyrannie des habitudes des doigts, si dangereuses pour la pensée, et de la séduction qu'exerce toujours plus ou moins sur le compositeur la sonorité des choses vulgaires. Il est vrai que les innombrables amateurs de ces choses-là expriment à mon sujet le regret contraire; mais j'en suis peu touché.

Les essais de composition de mon adolescence portaient l'empreinte d'une mélancolie profonde. Presque toutes mes mélodies étaient dans le mode mineur. Je sentais le défaut sans pouvoir l'éviter. Un crêpe noir couvrait mes pensées; mon romanesque amour de Meylan les y avait enfermées. Dans cet état de mon âme, lisant sans cesse l'*Estelle* de Florian, il était probable que je finirais par mettre en musique quelques-unes des nombreuses romances contenues dans cette pastorale, dont la fadeur alors me paraissait douce. Je n'y manquai pas.

[...] Quant à la mélodie de cette romance, brûlée comme le sextuor, comme les quintettes, avant mon départ pour Paris, elle se présenta humblement à ma pensée, lorsque j'entrepris en 1829 d'écrire ma *Symphonie fantastique*. Elle me sembla convenir à l'expression de cette tristesse accablante d'un jeune cœur qu'un amour sans espoir commence à torturer, et je l'accueillis. C'est la mélodie que chantent les premiers violons au début du largo de la première partie de cet ouvrage, intitulé *Réveries, Passions*; je n'y ai rien changé.

Mais pendant ces diverses tentatives musicales, au milieu de mes lectures, de mes études géographiques, de mes aspirations religieuses et des alternatives de calme et de tempête dans mon premier amour, le moment approchait où je devais me préparer à suivre une carrière. Mon père me destinait à la sienne, n'en

concevant pas de plus belle, et m'avait dès longtemps laissé entrevoir son dessein.

Mes sentiments à cet égard n'étaient rien moins que favorables à ses vues, et je les avais aussi dans l'occasion manifestés avec énergie. Sans me rendre compte précisément de ce que j'éprouvais, je présentais une existence passée bien loin du chevet des malades, des hospices et des amphithéâtres. N'osant m'avouer celle que je rêvais, ma résolution me paraissait pourtant bien prise de résister à tout ce qu'on pourrait faire pour m'amener à la médecine. La vie de Gluck et celle de Haydn, que je lus à cette époque, dans la *Biographie universelle* [de Michaut], me jetèrent dans la plus grande agitation. Quelle belle gloire! me disais-je, en pensant à celle de ces deux hommes illustres; quel bel art! quel bonheur de le cultiver en grand! En outre, un incident fort insignifiant en apparence vint m'impressionner encore dans le même sens et illuminer mon esprit d'une clarté soudaine qui me fit entrevoir au loin mille horizons musicaux étranges et grandioses.

Je n'avais jamais vu de grande partition. Les seuls morceaux de musique à moi connus consistaient en solfèges accompagnés d'une basse chiffrée, en solos de flûte ou en fragments d'opéras avec accompagnement de piano. Or, un jour, une feuille de papier réglée à vingt-quatre portées me tomba sous la main. En apercevant cette grande quantité de lignes, je compris aussitôt à quelle multitude de combinaisons instrumentales et vocales leur emploi ingénieux pouvait donner lieu, et je m'écriai : « Quel orchestre on doit pouvoir écrire là-dessus ! » A partir de ce moment, la fermentation musicale de ma tête ne fit que croître, et mon aversion pour la médecine redoubla. J'avais de mes parents une trop grande crainte, toutefois, pour rien oser avouer de mes audacieuses pensées, quand mon père, à la faveur même de la musique, en vint à un coup d'État pour détruire ce qu'il appelait mes *puérides antipathies*, et me faire commencer les études médicales.

Afin de me familiariser instantanément avec les objets que je devais bientôt avoir constamment sous les yeux, il avait étalé dans son cabinet l'énorme *Traité d'ostéologie* de Munro, ouvert, et contenant des gravures de grandeur naturelle, où les diverses parties de la charpente humaine sont reproduites très fidèlement. « Voilà un ouvrage, me dit-il, que tu vas avoir à étudier. Je ne pense pas que tu persistes dans tes idées hostiles à la médecine; elles ne sont ni raisonnables ni fondées sur quoi que ce soit. Et si, au contraire, tu veux me promettre d'entreprendre sérieusement ton cours d'ostéologie, je ferai venir de Lyon, pour toi, une flûte magnifique garnie de toutes les nouvelles clefs. » Cet instrument était depuis longtemps l'objet de mon ambition. Que répondre?... La solennité de la proposition, le respect mêlé de crainte que m'inspirait mon père, malgré toute sa bonté, et la force de la tentation, me troublèrent au dernier point. Je laissai échapper un oui bien faible et rentrai dans ma chambre, où je me jetai sur mon lit, accablé de chagrin.

Escale musicale au Québec : L'île et l'eau, de Suzanne Hébert-Tremblay

Claudine Caron

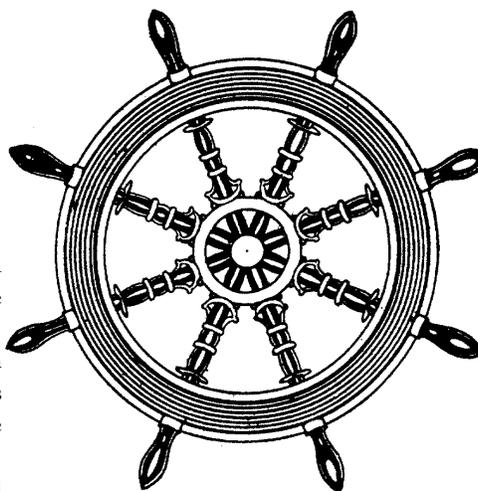
Suzanne Hébert-Tremblay aime la nature et s'en inspire grandement pour composer. Chaque été, elle passe ses vacances près d'un plan d'eau, d'une rivière, du fleuve ou de la mer. Poétique et en mouvement, sa pièce pour piano *L'île et l'eau* (1998) évoque ces moments. Comme elle est relativement difficile en ce qui a trait à la lecture et à la finesse de l'interprétation, je propose aux élèves qui passeront en 9^e année, ainsi qu'aux pianistes avancés, de profiter de l'été pour la découvrir.

Compositrice montréalaise et contemporaine, Suzanne Hébert-Tremblay est née à Alma en 1960 et vit à Montréal depuis plusieurs années. Musicienne engagée, elle compose quotidiennement, puis elle joue et enseigne la clarinette. Les instruments à vent sont privilégiés au catalogue de la compositrice. En plus de quelques pièces pour orchestre comme *Calme, étale la mer berce un grand soleil fauve* (1994) et *Le soleil a plongé comme un grand poisson d'or* (1994), on y découvre plusieurs musiques de chambre intégrant les bois ou les cuivres, dont *Quel bruit fait l'arbre qui tombe dans un bois où il n'y a personne pour l'entendre ?* (1994), *C'était l'heure tranquille où les lions vont boire* (1993), *April Snow Rag* (1993), *Ah! Le vent se pose dans la couleur des arbres* (1991) et *Deux monodies pour clarinette* (1989). Pour le piano, outre *L'île et l'eau* dont il est question ici, elle a composé deux autres pièces à la portée des étudiants : *Bourrasque lunaire* (6^e année) et *Passacaille* (9^e année). En avril dernier, madame Hébert-Tremblay a été honorée au Concours international de composition *Masterprize* de Londres pour sa pièce orchestrale intitulée *Piccolo tango de Montréal*.

Les sons de la nature, notamment le chant des oiseaux, les bruits de la forêt et ceux de l'eau, nourrissent son écriture. Elle en retient des bribes de mélodie, un rythme, une dynamique, un mouvement. Il s'agit pour elle d'un prétexte à exprimer son propre chant intérieur. C'est ce chant que l'interprète doit tenter de ressentir, à sa façon bien sûr!

En voyage dans l'imaginaire de Suzanne

L'île et l'eau est une pièce tripartite qui prend la forme A (L'eau) - B (L'île) - A' (Retour à l'eau). Esthétiquement, elle se distingue du répertoire traditionnel par la délicatesse des traits, la douceur des nuances, l'écriture pour le registre aigu du piano, la subtilité des changements harmoniques et l'utilisation des trois pédales de l'instrument.



L'eau et Retour à l'eau

Dans A (L'eau) et A' (Retour à l'eau), l'écriture consiste en des accords arpégés aux deux mains, dans un rythme régulier de doubles-croches. Celles de la main droite dessinent une courbe descendante-ascendante qui se perpétue, tandis que la courbe des doubles-croches de la main gauche varie.

À priori, et comme dans plusieurs partitions de Jean-Sébastien Bach, on trouve un jeu égal aux deux mains, un rythme régulier et fluide sans indications à propos de l'accentuation, de la ponctuation, du phrasé ou du détail des voix. Par conséquent, deux possibilités se présentent à l'interprète : adopter un jeu linéaire délicat et d'un seul souffle ou mettre en relief certains traits ou notes pour produire un jeu plus détaillé. Même si, au départ, Suzanne Hébert-Tremblay entendait les parties A et A' comme un flot continu, elle avoue être en accord avec les deux approches.

Un jeu détaillé se réalise en soulignant les similitudes et les changements. Par exemple, avec les notes répétées sur chaque temps, on peut créer un effet de notes pédales en les appuyant légèrement. Une seconde manière d'ajouter du relief consiste à ponctuer les passages où se trouvent les changements de mouvement de la main gauche. Tout en maintenant le flot continu et souhaité, ce jeu renouvelle à chaque fois l'élan. Il est aussi très intéressant de souligner les courts passages chromatiques, parfois repris de mesure en mesure. Étant donné que ces quelques notes chevauchent les temps forts et les temps faibles, seule une extraordinaire maîtrise du tempo permet cette fantaisie. En un mot, ce jeu exige une excellente technique. Le pianiste qui travaillera ce type de détails projettera une tout autre perspective mélodique de la pièce.

L'île

La partie centrale, l'île, présente un tout autre type d'écriture, contrastant par son tempo lent, la

superposition de plus de deux lignes musicales et son rythme irrégulier. La partie **B** est amenée par la tenue des dernières notes de **A**, ce qui oblige un point d'arrêt au mouvement continu et permet à l'interprète de s'adapter au changement de tempo : la pulsation passe de 72 à 58-63.

À partir de la mesure 32, la musique est écrite sur trois portées. De cette manière, la portée inférieure, en clé de *fa*, contient des notes pédales. À cause de l'enchaînement de celles-ci, dans le registre grave, et des notes de la portée centrale, la main gauche doit exercer de grands déplacements.

Encore ici, l'interprète a des choix à faire, lors des passages en série d'accords : plaquer chaque accord comme une masse sonore de façon à ce que la série donne une suite de masses sonores ou rechercher une mélodie en insistant sur les notes plus aiguës. Ce travail s'effectue en expérimentant les deux options à chacun des passages, toujours avec une écoute attentive.

À l'aide !

À cause des difficultés techniques et de lecture, ainsi que des choix d'interprétation originaux qui se posent au pianiste, voilà que, sans prétention, je vous propose un plan de travail :

1. La lecture complète de la pièce :
 - a) jouer les deux mains l'une après l'autre
 - b) repérer les répétitions et les changements de notes et de mouvements des mains
 - c) jouer des deux mains, lentement et avec exactitude
2. Des jeux variés, pour parvenir à l'égalité des doubles croches dans les parties A et A' :
 - a) substituer chaque temps de doubles-croches par différents rythmes proposés dans le volume d'exercices *Hanon*
 - b) varier la dynamique (de *pp* à *ff*) et le toucher (*legato*, *staccato*, *portamento*)
 - c) jouer en doubles-croches et *pp*, tel qu'indiqué dans la partition
3. Un travail d'écoute, avec la pédale *forte* (pédale de résonance) :
 - a) jouer les deux mains l'une après l'autre
 - b) repérer les sections au sein de chacune des parties

c) jouer des deux mains, en répétant minutieusement chaque section plusieurs fois

4. Le choix d'interprétation :

a) à partir du travail d'écoute, rechercher l'acquisition d'un jeu souple, fluide et sans accents ou bien choisir d'insister sur certaines notes pour marquer un changement ou une répétition (par exemple, souligner les changements de mouvements des mains, penser à faire « rebondir » les notes pédales...)

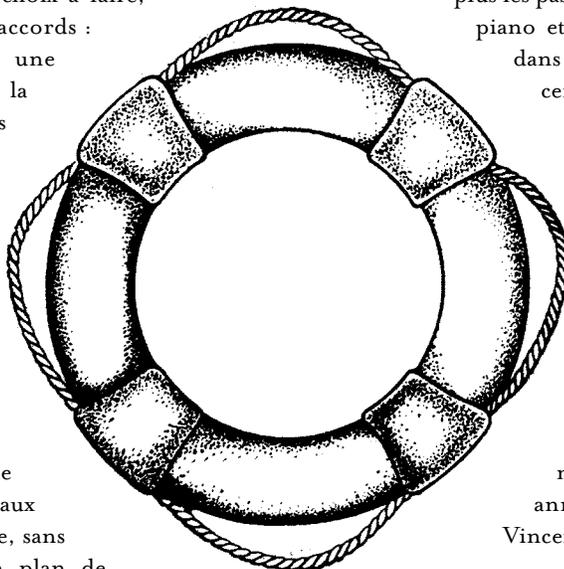
b) timbrer les passages musicaux suivant les registres ; par exemple, rechercher un son de petites clochettes (cristallin) dans les passages plus aigus, appuyer un peu plus les passages dans le registre médium du piano et bien timbrer les notes pédales dans le registre grave de la partie centrale

5. Le plaisir :

a) tirer le maximum d'aisance et de musicalité selon l'interprétation visée

b) reprendre fréquemment les exercices rythmiques et maintenir une écoute attentive

L'île et l'eau dure environ 5 minutes et elle est classée 9^e année dans le programme de Vincent-d'Indy.



Pour en savoir un peu plus au sujet de Suzanne

Hébert-Tremblay...

- Le site Web du Centre de musique canadienne, sous la rubrique « compositeurs », au www.centremusique.ca
- Le recueil *Musiques québécoises pour piano solo*, pièces choisies et présentées par Claudine Caron, coproduit avec le Centre de musique canadienne au Québec, 2001, 85 pages.

Pour entendre sa musique...

- Sa pièce *Variations autour d'un peu d'éternité* pour hautbois et piano sera jouée en récital par Caroline Lemay (hautbois) et Anne-Marie Denoncourt (piano), le mardi 27 mai à 19 h 30, à la salle B-484 de l'Université de Montréal.

L'invitation au voyage est lancée !

Bonne musique et bon été !

1. L'approche mélodique plus détaillée de *L'île et l'eau* a été présentée lors de la rencontre annuelle des professeurs affiliés de l'École de musique Vincent-D'Indy en septembre dernier, par la pianiste Brigitte Poulin.

Les blessures causées par les tensions répétitives

Jouer sans se ruiner

Susan Hlasny et Peter Jancewicz

Imaginez que vous jouiez d'un instrument depuis votre petite enfance et que, soudainement, chaque fois que vous y touchiez, vous ressentiez de la douleur. Imaginez que vous vous réveilliez chaque matin avec un élancement ou un engourdissement dans les mains. Imaginez une main si douloureuse que vous soyez incapable de vous laver les cheveux. Imaginez que, pendant le quart d'heure d'angoisse avant de monter sur scène, vous constatiez qu'un de vos doigts est engourdi. Imaginez le sentiment d'exclusion qui vous habiterait face à vos amis ou collègues qui continuent à faire de la musique, en sachant pertinemment que vous en êtes désormais incapable. Imaginez-vous au concert, écoutant une œuvre que vous aimez profondément et exécutez très bien, et dites-vous que vous ne la rejouerez plus jamais. Imaginez la peur et la frustration.

Ces pénibles scénarios accompagnent les symptômes reliés aux blessures causées par les tensions répétitives (ou RSI, pour repetitive strain injury). Quelle est la définition médicale d'une telle blessure ? « Les blessures causées par les tensions répétitives sont définies par un désordre traumatique cumulatif (cumulative trauma disorder, CTD) qui proviennent de mouvements de mains répétitifs, forcés ou maladroits. » (*Repetitive Strain Injury; a computer user's guide*, Emil Pascarelli et Deborah Quilter, Éditions John Wiley and Sons, 1994, p. 3). Ces mouvements inefficaces endommagent les tissus mous, notamment les muscles, les tendons et les nerfs. Douleur, engourdissement, sensation de picotements, faiblesse, perte de coordination sont autant de symptômes des blessures causées par les tensions répétitives. Ils peuvent apparaître n'importe où dans le haut du corps : les épaules, le cou, les bras, la tête. Contrairement à la croyance populaire, les mains ne sont pas les seules parties du corps à risque.

L'effet des efforts mal investis

Pour les chanceux qui sont en bonne santé, l'implacable dépression psychologique et la douleur physique qui accompagnent une telle blessure s'imaginent difficilement. Ceux qui souffrent de blessures causées par les tensions répétitives n'ont pas l'air blessés. On les traite souvent comme si rien ne leur arrivait vraiment, comme si tout se passait dans leur tête. Les statistiques concernant les musiciens qui souffrent de blessures reliées à leur jeu sont effarantes : jusqu'à 80 % de musiciens professionnels en seront atteints durant leur carrière. Tous les types d'instrumentistes sont sujets à ces blessures, vu les exigences mécaniques de leurs instruments respectifs. Les opérateurs d'ordinateurs courent également des risques. Puisque le gagne-pain de ces derniers et des musiciens dépend de leur capacité à utiliser leurs mains, une barrière psychologique quasi

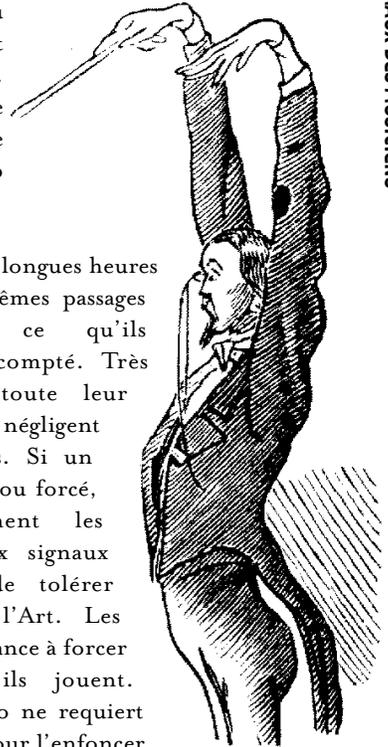
insurmontable s'érige au moment où ils doivent admettre avoir un problème. Ils attendent souvent que leur douleur devienne chronique, donc beaucoup plus difficile à traiter.

Les musiciens passent de longues heures à s'exercer, répétant les mêmes passages inlassablement jusqu'à ce qu'ils obtiennent le résultat escompté. Très souvent, ils accordent toute leur attention à la sonorité et négligent leurs sensations physiques. Si un mouvement devient gauche ou forcé, ils ignorent fréquemment les minuscules et douloureux signaux d'alarme ou décident de tolérer l'embarras au nom de l'Art. Les étudiants en piano ont tendance à forcer beaucoup trop quand ils jouent. Puisqu'une touche de piano ne requiert que 50 grammes de poids pour l'enfoncer, une tension potentiellement dangereuse est souvent déployée. Le sens de cette dernière phrase est difficile à comprendre : rien ne permet de faire le lien entre le petit poids requis, à peine plus d'une demi-once, et le danger potentiel. Quand ces techniques de pratiques deviennent des habitudes, les musiciens s'avèrent des candidats idéaux pour les blessures causées par les tensions répétitives. Avec le vieillissement, plus le corps prend de temps à se guérir et plus les risques augmentent.

Une posture qui rapporte

Une mauvaise posture est un des facteurs déterminants des tensions répétitives. Jouer d'un instrument en position mal alignée peut mener rapidement au désastre, puisque l'interprète utilisera plus de force que nécessaire. Les muscles travaillent également de façon non naturelle. Par exemple, les muscles qui soutiennent sont conçus pour rester contractés pendant de longues périodes, alors que d'autres le sont pour se contracter rapidement et se relâcher. Les muscles qui doivent faire le travail d'un autre raccourcissent, s'affaiblissent et, éventuellement, s'endommagent.

Frederick Matthias Alexander, fondateur de la Alexander Technique, écrivait qu'il faut que le corps soit utilisé en position d'avantage mécanique, c'est-à-dire dans une bonne posture. Cela permet au musicien de faire les mouvements appropriés avec aisance, en utilisant les muscles correctement. De plus, le bon alignement améliore la circulation, les fonctions nerveuses, la digestion et l'acuité des cinq sens. Malheureusement, cette bonne intention pleine de bon sens de jouer dans



Suite page 10

Les blessures causées par les tensions répétitives (suite)

une posture adéquate se perd souvent dans les myriades de soucis techniques ou interprétatifs du musicien.

Prévenir et guérir

La prévention est le meilleur « remède » pour guérir les blessures causées par les tensions répétitives. Cette attitude prudente signifie de jouer d'une façon mécaniquement efficace, de prendre de fréquentes pauses et de porter attention aux sensations physiques. L'inconfort et la douleur sont des signaux d'alarme. Les premiers signes de blessures causées par les tensions répétitives sont subtils et difficiles à cerner. Une attention constante est nécessaire, mais les fruits de cet effort incluent un jeu sans blessure et une amélioration de la technique.

Pour ceux qui souffrent de blessures causées par les tensions répétitives, le processus de guérison comporte trois étapes majeures. La première est le diagnostic. Il importe de reconnaître le problème. Une grande quantité de fausses informations et une méconnaissance du phénomène abondent. Votre médecin peut vous aider,

dans la mesure où il comprend en profondeur les mécanismes des blessures causées par les tensions répétitives. L'étape suivante vise la diminution de la douleur, par un programme léger d'étirements et de renforcements sous la supervision d'un bon physiothérapeute bien au fait de votre condition. Une fois la zone blessée étirée et renforcée, il faudra la réentraîner, sinon un risque de nouvelle blessure subsiste. Pour ce faire, le professeur doit connaître parfaitement la technique. Le chemin vers un rétablissement complet peut être ardu et prendre des mois, ou même des années. Deux traits de caractère, la patience et la foi, À moins que les deux auteurs aient de fortes convictions religieuses et les appliquent à tous les domaines de leur vie, le terme foi ne convient pas. Il s'agit probablement de confiance ou d'optimisme sont des compléments essentiels pour se relever de blessures causées par les tensions répétitives.

[Traduction : Lucie Renaud]

Susan Hlasny, M. Mus., et Peter Jancewicz, D. Mus., enseignent le piano au Mount Royal College Conservatory, en Alberta. Également auteurs et pianistes, tous deux se remettent de blessures causées par les tensions répétitives.



CITATIONS



« Les personnes qui ne donnent pas une seule chance à la musique de changer le monde sont celles qui n'aiment pas la musique. »

(Ben Harper, chanteur et musicien américain)

« La musique double la vie. » (Sully Prudhomme)

« Sans ambition il n'y a pas de talent. »

(Nina Berberova, L'accompagnatrice)

« C'est la musique qui est difficile, voilà la vérité, c'est la musique qui est difficile à trouver, pour se dire ces choses, quand on est si proche l'un de l'autre, la musique et les gestes, pour dissoudre le chagrin, quand il n'y a vraiment plus rien à faire, la juste musique, pour que ce soit une danse, un peu, et non pas un arrachement, de partir, de se laisser glisser loin de l'autre, vers la vie et loin de la vie, étrange pendule de l'âme, salvateur et assassin, si on savait danser cette chose-là, elle ferait moins mal, et c'est pourquoi les amants, tous, cherchent cette musique, à ce moment-là, à l'intérieur des mots, sur la poussière des gestes ; et ils savent que, s'ils en avaient le courage, seul le silence pourrait être cette musique, musique exacte, un vaste silence amoureux, clairière de l'adieu, lac

fatigué qui s'écoule enfin dans la paume d'une petite mélodie, connue depuis toujours, à chanter à mi-voix. »
(Alessandro Baricco, Océan Mer)

« La musique rachète l'homme.

(Marc Gendron)

La Muse a besoin de vous !

Vous avez un coup de cœur à partager, un sujet à nous proposer, un article que vous voudriez rédiger ? N'hésitez pas, joignez-vous à l'équipe de *La Muse* ! La publication vit grâce à vous, lecteurs, mais aussi grâce aux collaborateurs qui s'impliquent bénévolement !

Comment nous rejoindre :

en écrivant au lucie.renaud@sympatico.ca

en téléphonant au (514) 813-8861

en laissant un message dans le pigeonnier de Lucie Renaud à l'École Vincent d'Indy

Allez, cessez de vous faire prier, joignez-vous à nous !

Qu'est-ce qui a rendu le violon si populaire au cours des siècles? Une raison possible pourrait être qu'il se rapproche le plus de la voix humaine par ses possibilités expressives. On n'a qu'à penser au thème déchirant du violon dans la trame sonore de *La liste de Schindler*. Le violon se retrouve dans tous les orchestres, symphoniques (comme l'OSM) ou de chambre (comme l'Ensemble Amati). On l'utilise aussi dans la musique folklorique (Pense aux gîgues irlandaises de Lord of the dance ou aux reels québécois.). Il ne donne pas sa place non plus dans le jazz (Le plus célèbre violoniste du genre est certainement Stéphane Grapelli.) et dans la musique populaire. Certaines chansons romantiques seraient beaucoup moins touchantes sans sa présence. Imagine la chanson-thème de *Titanic* sans la section de violons! Les années 1970 de fièvre « disco » n'auraient pas été les mêmes non plus sans les violons légèrement grinçants.

Malgré sa petite taille, on le remarque tout de suite et même si son apparence semble toujours la même, sa structure intérieure reste très complexe et son histoire comprend de grands vides.

Historique

D'après les peintures d'époque et les écrits, on estime que les premiers violons sont apparus il y a 500 ans, donc bien avant le piano. Les premiers représentants de la famille se nommaient les « violes da braccio » (les violes de bras en italien!). Ces instruments avaient quatre cordes accordées à la quinte et un manche légèrement incliné se terminant par une volute, tout à fait semblables à celle des instruments modernes. Curieusement, à l'époque, l'instrument n'avait pas la cote de popularité car on trouvait sa sonorité aigre. On l'utilisait seulement pour accompagner les danses champêtres et les chansons à boire!

À la fin du XVII^e siècle, il devient tout à coup populaire et dès le XVIII^e siècle, on voit apparaître de grands solistes européens. L'époque romantique sonne l'heure de gloire de l'instrument. Une quantité incroyable de concertos sont alors écrits pour l'instrument et Paganini, un génie du violon, le pousse à ses limites de virtuosité.

Les grands luthiers

Les luthiers italiens restent les vedettes incontestables quand vient le temps de construire des violons aux qualités exceptionnelles au XVII^e siècle. Crémone devient le point de ralliement des plus grands artisans : Amati, Ruggeri, Guarneri et, surtout, le célèbre Stradivarius. La ville se trouve tout près des pentes sud des Alpes où poussait l'épicéa, bois très recherché pour les instruments. Elle était également située près de la route de commerce avec l'Orient qui approvisionnait la région en résine, nécessaire à la fabrication des vernis. Le climat permettait également un séchage du bois exceptionnel.

De nos jours, les luthiers continuent bien sûr de créer de nouveaux instruments. Au Québec, quelques luthiers poursuivent cette belle tradition. Parmi eux, on peut mentionner Jean-Marc Forget, dont le grand-père et le père étaient luthiers également. On fabrique aussi de petits violons pour les enfants, jusqu'à un quart de la taille normale. Des violons encore plus petits se trouvent dans les classes Suzuki qui proposent des un seizième de violon pour les enfants de deux ans !

La technique

Le coup d'archet joue un rôle essentiel dans la technique violonistique. On peut ainsi utiliser toutes les subtilités d'articulation,



du legato (lié, chantant) au staccato (détaché, court). Certains effets spéciaux peuvent aussi être obtenus: le pizzicato (qui imite la guitare), le vibrato (très expressif, surtout sur les notes longues), les harmoniques (jouées par effleurement de la corde à certains endroits précis) ou le sul ponticello (qui veut dire « sur le pont »; cela donne un son plus dur et métallique). On peut également employer la sourdine, un petit morceau amovible planté entre les cordes sur le chevalet, qui permet une sonorité plus étouffée.

Les vedettes

Plusieurs virtuoses ont marqué l'histoire de l'instrument: Nicola Paganini, Fritz Kreisler, Eugène Ysaÿe, Joseph Joachim, Jascha Heifetz et Yehudi Menuhin, par exemple. Parmi les vedettes de l'heure, on peut mentionner Itzhak Perlman, Isaac Stern, Kennedy (passé de Nigel Kennedy à Nigel pour finalement se fixer à Kennedy !), Pinchas Zukerman, Anne-Sophie Mutter, Joshua Bell, Gil Shaham et Maxim Vengerov.

Le violon au cinéma

Le violon rouge, film de François Girard à grand déploiement, met en vedette un violon bien particulier au vernis inusité. La musique, magnifique, a été composée spécialement pour le film par John Corigliano, un américain. Intense et très dépayçant! À voir absolument!

Les violons du cœur (Music of the heart) relate l'histoire vécue de Roberta Guaspari (interprétée par Meryl Streep), professeur de violon dans un quartier défavorisé de New York. Les enfants finissent par jouer au Carnegie Hall (la salle la plus prestigieuse de la ville) avec les vedettes de l'heure (qui jouent leur propre rôle). Un documentaire, *Small wonders*, a été également réalisé sur le même sujet. Inspirant!

Le violon sur le toit (Fiddler on the roof) est un classique de 1971. Tiré de la comédie musicale du même nom, même au 10^e visionnement, le film réussit encore à faire sourire. Contagieux!

P.S.

Si tu veux tester tes connaissances sur l'instrument, tu peux visiter le « Stringstuff quizz » au <www.geocities.com/Vienne/Studio/8745/quizkids.html>. Bonne chance!

Côté technologie de l'instrument, on n'arrête pas le progrès. Après les violons électriques, très prisés des jazzmen et des musiciens populaires, voici le violon silencieux, au look très futuriste, qui permet de pratiquer à toute heure du jour et de la nuit sans faire hurler les voisins!

Un autre « gadget », celui-là prisé par les jeunes élèves (et leurs professeurs), le « RainBow ». Non, ce n'est pas un archet pour faire venir la pluie, mais bien un archet dont les crins sont colorés des sept couleurs de l'arc-en-ciel (une ou trois à la fois, ce qui permet de bien séparer les sections de l'archet). Un autre modèle proposé par la compagnie comprend des crins réguliers avec un manche qui luit dans le noir! Pour les insomniaques, peut-être? Info (506) 384-4371. LR



Lucie Renaud

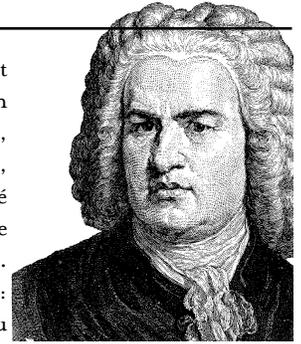
La tradition musicale transmise de père en fils, cinq générations de Bach musiciens avaient déjà légué 94 partitions aux générations futures quand Jean Sébastien voit le jour. Son père, Johann Ambrosius, brasseur de bière de son métier, joue également de la viole, du violon et s'implique à l'occasion dans les fanfares. Son oncle, Johann Christoph, organiste de renom, compose des recueils d'œuvres didactiques reconnues à l'époque, qui aurait même influencé Pachelbel. Les deux frères, de tempérament siamois, partagent une passion inextinguible pour la musique. Ils meurent à quelques semaines d'intervalle, laissant Jean-Sébastien orphelin à neuf ans. Il se retrouve sous la tutelle de son frère aîné, prénommé comme son oncle et organiste à Ohrdruf.

Le jeune Bach baigne dans une atmosphère musicale intoxicante qui le pousse à la découverte de nouveau répertoire. Une fois par an, toute la parenté, composée de chantres, organistes et musiciens de ville, se rassemble pour une grande fête musicale, alternant musique sacrée, improvisations et chansons gaillardes au fil des heures. De quoi aider un adolescent à embrasser la profession musicale !

En 1708, jeune marié et bientôt père de famille, Jean-Sébastien Bach décide de se fixer. Constamment tiraillé entre le cadre formel très structuré de ses œuvres contrapuntiques et un certain désir de s'évader des contraintes de la vie quotidienne, Bach présente une personnalité parfois un peu maniaque. Selon Carl Friedrich Cramer, « il était empli d'étranges marottes. L'une était de ne pouvoir rien supporter qui fût à moitié fait, louche, impur, incomplet, inachevé. » Il demandait que, chaque soir, l'un de ses fils l'endorme en improvisant au clavecin – le parallèle avec Goldberg est étonnant. Carl Philipp Emmanuel racontait souvent comment un soir il avait cru pouvoir s'échapper de sa « corvée » au premier ronflement du père, sans avoir pris le temps de résoudre le dernier accord. Cette dissonance avait immédiatement réveillé le père, l'angoissant, le tourmentant. Il se lève finalement en chemise de nuit, titubant dans le noir, reprend l'accord fautif et le résout. La réprimande du lendemain matin a dû se trouver proportionnelle à ce grave manquement à l'ordre ! Johann Christian, pourtant le favori du père pour le conduire dans les bras de Morphée, relate d'ailleurs une expérience similaire qui s'était terminée par une gifle bien sentie. Un parallèle entre l'ordre tonal et l'autorité paternelle peut-être ?

Parmi les fils Bach, les deux aînés, Wilhelm Friedemann (1710-1784) et Carl Philipp Emmanuel (1714-1788), semblent entretenir des rapports diamétralement opposés face à l'œuvre du Cantor. À la mort de celui-ci, ses manuscrits sont partagés également entre eux. Les seuls manuscrits qui nous sont parvenus font partie du legs à CPE, celui-ci préservant de l'oubli les œuvres du père avec un soin maniaque, tandis que Wilhelm vend les partitions de ce dernier, les disperse et en fera même passer certaines comme ayant été écrites de sa main.

Pourtant, tout jeune, Wilhelm est celui qui entretenait une relation privilégiée, presque passionnelle, avec son père. Les *Inventions*, les *Suites*, *Le Clavier bien tempéré* ont tous été rédigés pour parfaire l'éducation de ce fils « qui le remplissait de joie ». Le père pousse l'aîné au maximum : non content de ses prouesses au clavecin, il le met au violon. Il devient un des meilleurs en mathématiques, en philosophie et en droit lors de ses années universitaires à Leipzig. Dans ses temps libres (!), il tient la partie d'orgue des cantates écrites par Jean Sébastien pour le Collegium Musicum. À l'âge de 23 ans, sur les recommandations paternelles, il devient vice-Capellmeister à la cour de Dresde, gagnant 16 fois le salaire du père.



À la mort de Jean-Sébastien, Wilhelm reste prostré pendant quatre mois, incapable de trouver une direction à sa vie. Il retourne finalement à son poste, avec un manque d'enthousiasme flagrant. Il finit par abandonner la cour de Halle en 1764 et sombre dans une vie misérable : absence de fonds réguliers, dépression, beuveries...

Enfant, Carl Philipp Emmanuel n'entretiendra pas avec le père des relations aussi tendres. Il déplorait d'ailleurs que son père n'ait jamais trouvé le temps de faire autre chose que d'écrire de la musique. Il s'est pourtant acquitté admirablement de son éducation musicale : à l'âge de 11 ans, le jeune CPE pouvait déjà jouer pratiquement toutes les œuvres du maître en lecture. En 1731, année où il entre à la faculté de droit, il débute officiellement ses études de composition avec son père, qui restera son unique professeur. Il devient un des assistants de Bach, compose de nombreuses œuvres et signera un traité sur l'art de jouer le clavecin. Il deviendra éventuellement un éminent patron de la musique à Hambourg.

Johann Christian Bach (1735-1782), le plus jeune des fils, fut également pris en main musicalement par le père. Âgé de seulement 14 ans quand Bach rend son dernier soupir, il ne subira donc pas longtemps son emprise plus ou moins étouffante. Il étudia plutôt avec Carl Philip Emmanuel et devint éventuellement organiste à Milan et composa plusieurs opéras, le genre musical le plus rentable de l'époque. En 1762, il émigre à Londres et y obtient un succès instantané, son style se démarquant de celui de son père et de ses frères, jetant les bases du style classique. Un autre père compositeur lui avait d'ailleurs présenté son fils prodige, un certain Wolfgang Amadeus... mais ceci reste une autre histoire.

En un siècle, la dynastie Bach contrôle la vie musicale en Saxe et même au-delà. Dans ce réseau, il faut inclure les fils du Cantor, ses élèves et les élèves de ses élèves... une toile d'araignée gigantesque qui a permis au nom de *Bach* de franchir les siècles et de couler, tel le ruisseau qu'il représente étymologiquement, jusqu'à nous.

Coups de cœur

LUCIE RENAUD

Beethoven Lives Upstairs (Beethoven habite chez moi). Classical kids. DVD-ROM. Distribué par The Children's Group. Durée du film : 52 minutes. En prime : entrevues avec certains des interprètes et le réalisateur, vidéo musical de la *Neuvième Symphonie*, 50 minutes d'extraits musicaux de plusieurs compositeurs, jeux interactifs (en anglais seulement). Prix suggéré : 25 \$

Les petits anglophones connaissent bien les livres et les disques de la collection Classical Kids, qui proposent des biographies de compositeurs à la sauce moderne. Deux titres étaient jusqu'ici disponibles sur CD en français, **Beethoven habite à l'étage** et **Vivaldi : la clef du mystère** (que l'OSM avait repris en concert il y a quelques années). Il n'était malheureusement pas possible avant mars 2003 de visionner **Beethoven habite chez moi**, même si la version originale anglaise avait décroché une pléthore de prix en 1993, incluant un Emmy. Le réalisateur David Devine se spécialise dans les films pour enfants qui ont pour thème des créateurs de génie, scientifiques, musiciens ou artistes. Ce film témoigne d'une recherche visuelle certaine, mais aussi d'une poésie latente. Le découpage volontairement très rapide (« comme des montagnes russes », explique Devine dans les commentaires disponibles en prime), mais aussi les images, parfaitement adaptées aux extraits musicaux, restent très expressives. Neil Munro campe un Beethoven explosif mais attachant. Si les enfants semblent d'abord surpris puis amusés des sautes d'humeur excessives de Beethoven, ils découvrent rapidement la profonde humanité du personnage. Le film ne s'attarde qu'à une période très courte de la vie du compositeur (les quelques semaines qui mènent à la création de la *Neuvième Symphonie*), mais glisse en sourdine de nombreux extraits des œuvres les plus connues du maître de Bonn. (Malheureusement, elles ne sont pas identifiées, un choix qui manque peut-être de vision pédagogique). LR

En complément du film, un DVD-ROM (à glisser dans l'ordinateur) permet aux jeunes de poursuivre leurs découvertes musicales de façon très ludique. On y aborde les notes, le rythme, on peut « jouer » (avec des codes de couleurs) le thème de la *Neuvième Symphonie* et passer des heures à créer des tableaux en écoutant des extraits les plus connus de Beethoven. Des heures de plaisir en perspective, surtout pour les 6 à 10 ans.



Le piano muet. Conte de Gilles Vigneault, musique de Denis Gougeon, illustrations de Gérard Dubois. Un livre - 56 pages, un CD, une affiche. Coédition Atma Classique, Éditions Fides et SMCQ Jeunesse. Prix suggéré : 25 \$



Tout ceux qui ont passés longues heures nonchalantes en compagnie de **Pierre et le loup** ou de **Piccolo, Saxo et compagnie** voudront sans nul doute offrir à leurs jeunes amis (5 à 12 ans) cet ouvrage remarquable. Le texte, signé de la main du poète de Natashquan, raconte avec une belle simplicité (sans jamais tomber dans la facilité) l'histoire de Lucas, un jeune garçon qui aimerait bien connaître le secret du « piano muet » et en apprendre un peu plus sur ce mystérieux grand-père que sa mère évoque avec tant de difficulté. Le conte peut se lire à plusieurs niveaux. Les tout jeunes y verront une aventure vaguement initiatique, les préadolescents y retrouveront cette recherche des racines, si essentielles à un épanouissement personnel, les adultes se rappelleront avec peut-être un pincement au cœur la nécessité de savoir pardonner.

La musique de Denis Gougeon reste très mélodique et toujours expressive. Les thèmes musicaux décrivent des situations (l'enquête, la tristesse, la peur, la joie) plutôt que des personnages (même si Lucas a bien sûr son thème). Le premier thème entendu, celui de l'aventure (qui revient à plusieurs reprises) est particulièrement contagieux et s'imprègne aussitôt dans la mémoire. L'interprétation musicale, techniquement sans faille, témoigne d'une belle intensité. Les comédiens sont bien dirigés, même si on aurait peut-être préféré que Gilles Vigneault narre l'histoire (qui campe néanmoins un grand-père savoureux). Les illustrations, en demi-teintes, suggèrent plus qu'elles n'imposent. En complément, on peut entendre la suite instrumentale du *Piano muet*, consulter les partitions des thèmes musicaux (ceux qui lisent déjà la musique apprécieront de pouvoir « suivre ») et découvrir les caractéristiques des instruments présents. À mettre entre toutes les mains.

ERRATUM

Mea culpa, mea maxima culpa!

Le quizz sur les musiques de films, que plusieurs de vous ont beaucoup apprécié semble-t-il, n'était pas signé! On aurait dû y trouver le nom d'**Anne-Marie Denoncourt**, qui avait proposé ce quizz aux participants d'une fin de semaine au populaire camp CAMMAC. Encore une fois mille excuses et un gros merci pour cet envoi que nous avait fait parvenir Anne-Marie!

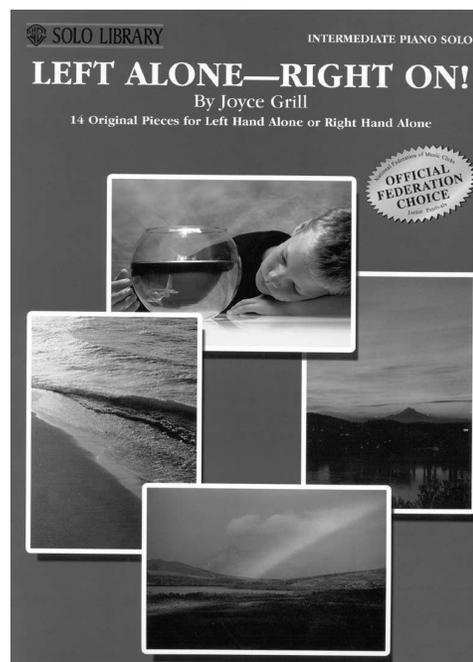
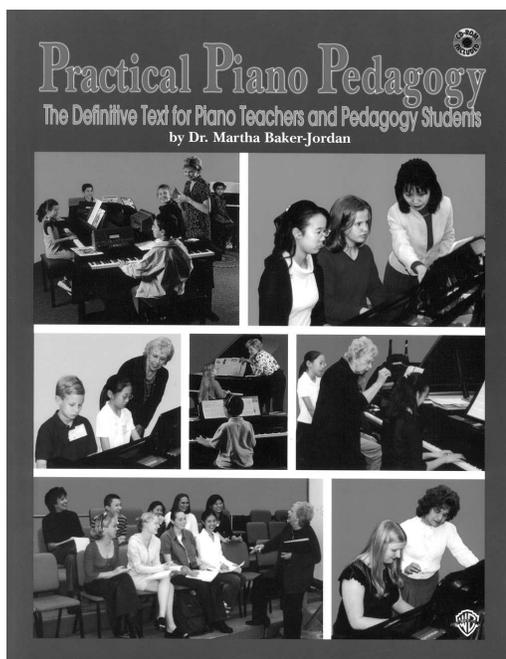
Nouveautés COOP

Martha BAKER-JORDAN. *Practical Piano Pedagogy*. The Definitive Text for Piano Teachers and Pedagogy Students. Warner Bros Publications, 2003, environ 450 pages, CD inclus. Environ 60 \$

Que vous débutiez dans l'enseignement ou sentiez simplement le besoin de vous ressourcer, cette brique est à glisser dans toutes les bibliothèques! Pour ceux et celles qui maîtrisent l'anglais, pourquoi ne pas profiter de l'été pour « potasser » ce document dense et fouillé, mais très accessible? L'information est regroupée en chapitres faciles à intégrer. L'auteure y aborde tous les sujets pratiques : les plans de leçons, le matériel d'enseignement (méthodes à utiliser et autres outils pratiques, incluant la technologie), les techniques de motivation, le développement de la technique, les politiques de studio, certaines bases de jazz, l'épineux dossier des élèves qui ont débuté avec un autre professeur, les techniques d'apprentissage. Un CD est également inclus, qui permet d'imprimer des fiches d'évaluation, des feuilles de pratique, des exemples de factures, etc. Certains de ces fichiers peuvent être modifiés pour s'adapter au matériel enseigné. Indispensable!

Joyce GRILL. *Left alone-Right on!* 14 Original Pieces for Left Hand Alone or Right Hand Alone. Éditions Belwin, 2003. Environ 10 \$

Combien de fois vous êtes-vous senti désemparé face à un élève qui s'était cassé le bras, foulé le pouce ou souffrait d'une tendinite? Quoi travailler? Faire des gammes et des exercices pendant toute la durée du rétablissement pourrait en décourager plus d'un. Joyce Grill propose plutôt une collection de pièces fort bien tournées pour une main seule. Même si les deux mains de votre élève se portent bien, vous serez peut-être tenté d'utiliser ce recueil pour travailler certaines difficultés techniques inhérentes à l'écriture pour main gauche ou main droite. On retrouve ainsi des pièces pour la main gauche qui mettent l'emphase sur le délicat équilibre entre mélodie et accompagnement, d'autres qui travaillent les traits de gamme et une qui fait travailler les basses d'Alberti. La main droite pourra travailler son agilité, les déplacements rapides d'accords, les contretemps et les mélodies accompagnées.



Martha MIER. *Jazz,*

Rags and Blues for Two.

Original duets for intermediate pianists. Éditions Alfred, 2003. Environ 13 \$

Ceux qui connaissent la série « Jazz, Rags and Blues » pour piano seul de Martha Mier ne peuvent plus s'en passer. La populaire compositrice nous offre maintenant deux cahiers de duos (un de niveau élémentaire, l'autre, intermédiaire). Des pièces qui sonnent bien, des harmonies jazz étoffées, des ragtimes contagieux, des rythmes syncopés : les élèves en redemanderont et voudront tous les essayer. Un volume idéal pour récompenser en fin d'année ou pour intégrer dans une classe de duos occasionnelle.

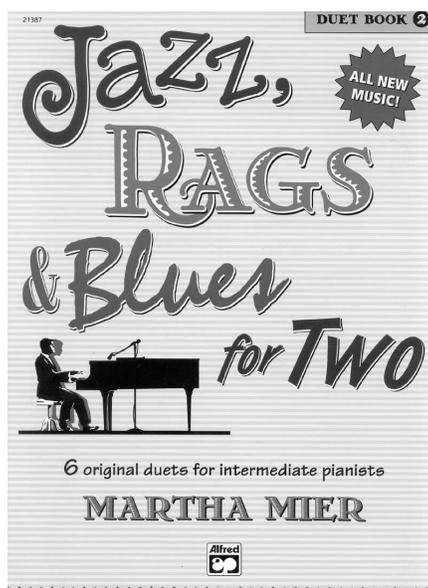
MILHAUD. *Saudades do Brazil opus 67.* Suite de danses. Édité par Maurice Hinson, éditions Alfred, 2002. Environ 14 \$

Milhaud a écrit ce recueil au retour d'un séjour au Brésil en 1917. Pendant six semaines, il a sillonné le pays, découvrant avec intérêt les danses, les coutumes, les chants et les costumes locaux. Le mot saudades peut être traduit par « souvenir » et les sonorités brésiliennes évoquées par Milhaud prennent avec le temps un doux parfum de nostalgie. Elles cherchent à évoquer une atmosphère plutôt qu'à dépeindre exactement un lieu ou une situation. Les élèves plus avancés apprécieront ces pièces aux sonorités latines, mais qui restent toujours teintées d'un filtre européen et évoquent par moment les pièces « espagnoles » de Debussy ou de Ravel. Un répertoire oublié qui vaut la peine d'être revisité !

Pour le plaisir de vos oreilles

La COOP offre plusieurs enregistrements, vous le savez peut-être. Ceux qui enseignent les piécettes du tout jeune Mozart seront ravis d'en retrouver la totalité sur le London Sketchbook (1764-1765) sous étiquette Naxos. Le pianiste Hans-Udo Kreuels a complété certaines esquisses ébauchées par Mozart et propose 39 pièces du K. 15.

On retrouve également sous étiquette Naxos un enregistrement des sonatines de Clementi souvent malmenées par nos élèves. Une façon d'ouvrir leurs oreilles à la beauté de cette musique ? LR



www.scena.org

le magazine ... mensuellement
le site Web ... quotidiennement

Abonnez-vous à *La Muse* !

Vous pouvez nous faire part de vos commentaires ou nous envoyer des textes par courrier électronique à <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/>>.

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.

nom _____

prénom _____

adresse _____

ville _____ code postal _____

téléphone _____ courriel _____

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.

la muse affiliée 