

la muse affiliée

volume 6 / n° 1 / automne 2003



TABLE DES MATIÈRES

Édito

p.3

Eugénie Rocherolle : une vie, des musiques

Lucie Renaud p. 4

Le piège

Danielle Laberge p.7

Une rétrospective des 5 ans de *La Muse*

p. 8

La page des jeunes Le folklore au service de la musique classique

Marie Trudel, Lucie Renaud
et Nancy Alexandre p. 12

La page des parents

Lucie Renaud p. 16

Les archives de sœur Lucille

p. 18

Je cours les concours

p. 19

Trois préludes de Rodolphe Mathieu

Claudine Caron p. 20

Nouveautés COOP

p. 22

ÉQUIPE DE RÉDACTION

RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud

RÉDACTION : Nancy Alexandre, Claudine Caron,
Danielle Laberge, Marie Trudel

RÉVISION : Daniel Desrochers

GRAPHISME : Albert Cormier

*Nous tenons à remercier l'école VINCENT-D'INDY
pour son soutien technique à l'impression.*

Le contenu des articles n'engage que leur auteur.

la muse affiliée

volume 6 / n° 1 / automne 2003

Le temps file...

En ce début d'année d'enseignement, j'ai eu coup sur coup deux rappels qui démontrent que le temps passe, ne s'arrête jamais... mais finit toujours par nous rattraper!

Tout d'abord, j'ai bien sûr dû fouiller dans les archives de *La muse affiliée* pour vous présenter ce numéro anniversaire. Cinq ans, « ça ne change pas le monde, sauf que... » j'ai tout de même été agréablement surprise par la diversité et la qualité des articles présentés au cours de ces premières années d'existence. Quand j'ai fait paraître le premier numéro, afin de briser l'isolement contre lequel trop d'enseignants soupirent souvent mais aussi, je l'avoue, afin de me donner un défi à la hauteur de mes aspirations du moment (renouer avec un passé rédactionnel qui me manquait terriblement), je n'avais en tête aucune idée de pérennité ou de plan d'édition. Ceux qui nous lisent depuis les débuts ont pu apprécier l'évolution de la publication, tant sur le plan du graphisme (merci à Martin et Albert, mes amis graphistes qui n'ont pas brimé leur créativité) que du contenu (en témoigne éloquemment cette entrevue que madame Rocherolle n'a pas hésité à m'accorder le 28 septembre).

Ces deux pôles ne sont pourtant que la pointe de l'iceberg pour moi. Ce que j'apprécie le plus (inutile de parler au passé, *La Muse* se porte bien!), ce sont les rencontres que la revue m'a permis de faire : les entrevues avec de grands pédagogues (Stéphane Lemelin, Michel Fournier ou Leon Fleisher, pour n'en nommer que quelques-uns), des artistes réputés (Marc-André Hamelin ou Alfred Brendel), mais surtout avec les collaborateurs (tous bénévoles, je tiens à le souligner de nouveau) qui ont croisé ma route le temps d'un numéro, de trois numéros ou, dans certains cas, de beaucoup plus! Je remercie donc ici Geneviève, Gayle, Monique, Claudine, Anne-Marie, Stéphane, Michel, Jean, Marie, Nancy, Violette, Chantal, Allan, Brigitte, François, Peter, Susan, Daniel et Danielle (toujours là, après toutes ces années!). Sans vous, *La Muse* n'aurait pu prendre son

essor avec autant de vigueur. Merci!!! (Psst! devinez quoi? Il y a toujours de la place pour de nouvelles rencontres. Joignez-vous à l'équipe!)

Évidemment, sans vous, chers lecteurs, *La Muse* ne pourrait continuer de vivre. Merci de vos encouragements constants, de vos commentaires au détour d'un corridor, de vos coups de cœur et de votre voracité de lecteurs. Il y a peu de chose qui me fasse plus plaisir que de découvrir un professeur ou un parent en train de feuilleter la publication dès sa sortie (et même, dans certains cas, en montant les escaliers, ne pouvant apparemment pas attendre une seconde de plus!)

J'ai mentionné en début d'éditorial deux rappels du temps qui passe... Le deuxième m'a légèrement déstabilisée quelques instants, mais une fierté rayonnante m'a vite envahie. En début d'année, j'ai rencontré au bas d'un escalier une de mes anciennes étudiantes. Je pensais bien l'avoir reconnue lors de la rencontre des professeurs de début d'année, mais je n'avais pas eu le temps de pousser plus avant les déductions. Elle m'a interpellée résolument, me demandant si je me souvenais d'elle. Évidemment, quelle question! Comment pourrais-je oublier un des membres de ma famille élargie? Le temps a filé, inexorable, mais m'a attrapée de nouveau. Après avoir bifurqué vers la guitare et le chant, elle a poursuivi des études universitaires en musique... et fait maintenant partie des « nouvelles recrues » de Vincent-d'Indy. De plus, j'ai rougi quand elle m'a avoué s'être demandé pendant toutes ces années si la signature qu'elle lisait au bas d'articles était bien la mienne. Un bonheur ne vient jamais seul... Bonne année d'enseignement à toi, Marie-Hélène... et à tous les autres!

Lucie Renaud

P.S. Vous remarquerez dans ce numéro de nouvelles chroniques (Cinq ans, ce n'est pas synonyme d'immobilisme!), entre autres une page des parents et une section pour les jeunes élargie. N'hésitez pas à recopier ces pages pour en faire profiter parents et élèves et n'oubliez pas de m'en donner des nouvelles!

Eugénie Rocherolle : une vie, des musiques

Lucie Renaud

Le pluvieux et frisquet matin du 28 septembre 2003 n'incitait pas aux grandes découvertes. Tirillée entre la chaleur des draps et le plaisir d'une rare rencontre avec la compositrice américaine Eugénie Ricau Rocherolle, appréciée aussi bien des professeurs que des étudiants, je n'ai pourtant pas hésité longtemps. Ayant découvert tout d'abord ses qualités évidentes d'arrangeuse grâce à *Christmas Side by Side* (je ressors le volume chaque année, au grand plaisir des élèves), j'avais ensuite plongé avec délectation dans ses *Souvenirs du château*, qui plaît toujours à l'esprit parfois si romantique des adolescents d'aujourd'hui. Je l'avoue ici sans gêne : je m'assois quelquefois au piano et me laisse porter par ces pages empreintes d'une belle vivacité mais teintées d'un romantisme que je n'ai pas le cœur de refouler. J'attendais donc avec impatience la présentation par madame Rocherolle de ses dernières œuvres à caractère pédagogique.

Dès les premiers instants de la rencontre, son enthousiasme a été communicatif. Eugénie Rocherolle s'exprime avec un accent délicieux dans un français mâtiné d'un accent de Nouvelle-Orléans. On comprend pourquoi son mari Didier, français élevé à Paris, rencontré sur le bateau Paris-New York (difficile de trouver lieu de rencontre plus romantique) a craqué jadis pour la belle Américaine. Elle explique ses petites pièces pour débutants, en dévoile certaines des intentions sous-jacentes ou en démonte les mécanismes compositionnels. La matinée avance et le niveau des pièces avec elle. Plutôt que démontrer quelques mesures, elle joue des pans entiers de ses *Préludes* (à saveur impressionniste, dédiés à ses beaux-parents), aborde avec brio son *Thème et variations*, nous plonge dans le ravissement grâce à sa *Réverie* (qui n'a rien à envier à celle de Debussy). Elle glisse en douce des souvenirs de rencontres heureuses, partage des moments d'émotion musicale, révèle certains aspects de sa technique. Sa verve est contagieuse et nous pousse à plonger dans ses œuvres, à les découvrir par nous-mêmes mais aussi à en connaître un peu plus sur cette grande dame de la composition américaine qui a publié plus de 80 collections d'œuvres, autant pour piano (pièces d'étudiants mais aussi grandes sonates pour les artistes de concert), pour chœur que pour grand ensemble (*band*). L'heure de la pause sonne. Elle s'arrête, visiblement comblée, et les applaudissements fusent, nourris et chaleureux. Quelques minutes plus tard, elle acceptait, avec une grande générosité, de confier, cette fois en anglais, d'autres souvenirs, comme l'aveu de son faible pour ses propres *Souvenirs du château*.



Premières impressions

La petite Eugénie a baigné dans la musique dès son plus jeune âge. Élevée au sein d'une famille où maman était pianiste et papa chantait des airs d'opéra, elle a bien sûr été nourrie aux classiques du grand répertoire, tant instrumental qu'opératique. Pourtant, se retrouvait également sur la platine la musique populaire de l'époque, l'ère des *big bands*, du dixieland, musique typique de la Nouvelle-Orléans, du gospel et des *negro spirituals*. Cet amalgame unique lui a été bénéfique et elle considère qu'elle peut aujourd'hui écrire dans des styles musicaux différents avec autant d'efficacité grâce à ces sonorités multiples.

Dès l'âge de six ans, elle joue par oreille. Elle se rappelle qu'elle allait au cinéma et revenait à la maison, heureuse de retrouver la chanson thème ou la musique qui

habillait telle scène du film. Son oncle lui montre les rudiments du boogie-woogie (qu'elle a d'ailleurs interprété en rappel avec une bonne humeur évidente). Ses parents constatent évidemment qu'elle a l'oreille musicale. À l'âge de neuf ans, elle débute au piano avec une amie de sa mère. « J'avoue que je n'aimais pas vraiment pas ça, lance-t-elle dans un grand rire. Je trouvais que le boogie-woogie était bien plus intéressant que les pièces que mon professeur m'enseignait. Il faut l'admettre, à l'époque, le matériel pédagogique était peu intéressant. Je n'aimais pas répéter, je voulais simplement jouer par oreille. » Au concert de fin d'année, malgré tout, elle réussit à jouer quelques piécettes... de son crû ! « Je ne m'en rappelle pas, mentionne-t-elle, mais ma mère [qui a eu 90 ans l'année dernière] m'a raconté que le professeur n'avait eu que peu de contrôle là-dessus. »

L'appel

Après un an, ses parents abdiquent mais l'informent que, si elle veut reprendre des leçons, elle devra en assumer la responsabilité complète. Elle entre au secondaire (9^e année, selon le système américain) quand survient l'épiphanie. « le » moment qui a changé sa vie. « Je m'en souviens comme si c'était hier, explique madame Rocherolle. C'était au début de l'année et j'étudiais à la bibliothèque quand, soudain, j'ai eu une révélation : "Je suis prête !" » Elle recommence ses leçons et, cette fois, adore l'expérience, progressant très rapidement : « Le talent était là, il ne restait plus qu'à le cultiver et à accepter la situation. » À la fin de l'année, elle participe à un concours de composition et remporte le premier prix dans sa catégorie. L'été suivant, ses parents reviennent de vacances et entendent pour la première fois *Fantasia*, une œuvre substantielle. Sa mère l'interroge pour connaître le nom du compositeur et Eugénie avoue, avec l'assurance de ses 14 ans : « C'est la mienne ! ». Elle joue ses compositions sur les chaînes de radio et de télévision et en récital. La carrière est lancée.

Le choix d'un baccalauréat en musique devient évident. Elle débutera en interprétation (piano) mais, après une troisième année d'études universitaire passée en Europe, elle décide de se consacrer à la composition. Comme son université n'offre pas de programme de composition, le doyen décide d'assouplir les règles et lui permet de composer les œuvres qu'elle interprétera lors de son récital de fin baccalauréat : deux chansons pour mezzo-soprano et piano, une série de variations sur un thème folklorique français et un trio avec piano, qui sera interprété par des membres du New Orleans Symphony.

La consécration

La vie poursuit son cours, fleuve pas si tranquille. Elle retourne en Europe, revient, se marie, a deux enfants, puis un troisième (elle aura trois garçons et une fille), mais continue d'écrire de la musique chorale. « Le chœur est mon orchestre », confie-t-elle. Quelques années plus tard, elle décide d'aborder le répertoire pour grands ensembles

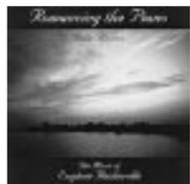
(*band*) et se perfectionne de temps en temps auprès d'un voisin, compositeur et arrangeur réputé, pendant qu'une amie garde ses enfants. Curieusement, à l'époque, elle n'a encore publié aucune pièce pour son instrument, le piano. Un brin par défi, elle se lance dans la composition de *Six Movements for Piano*, un premier recueil pour étudiants, qu'elle envoie aux éditions Kjos. Comme dit l'adage américain, « the rest is history ». Vingt ans plus tard (et une collaboration récente avec l'éditeur Warner depuis 2000), elle écrit toujours, l'inspiration apparemment intarissable.

Un pont entre deux époques

Quand on lui demande de décrire son style si particulier, elle affirme : « On me qualifie de romantique moderne mais, j'imagine qu'on pourrait également dire que je suis une moderne romantique. J'utilise, comme l'a fait remarquer une critique, des sonorités modernes (mais non d'avant-garde) mais également des styles et formes traditionnels ou romantiques. Le genre de musique que je compose est celui que j'aime et j'apprécie particulièrement les écoles romantique et impressionniste et aussi, bien sûr, Gershwin. J'aime les jolies mélodies, les harmonies riches, les textures multiples, les changements de tonalité, les modulations, les rythmes intéressants. J'aime aussi me détendre (*let my hair down*) et écrire des pièces joyeuses. »

Son approche compositionnelle reste très instinctive. « Je compose au piano, souligne-t-elle. C'est comme quand je fais cuire un gâteau : j'adore lécher la cuillère, sinon ce n'est pas la même chose. Quand j'ai une idée, je me dirige vers le piano et je commence à jouer avec l'idée jusqu'à ce que l'inspiration surgisse. C'est ce qui fait que ma musique sonne fraîche et spontanée. Du moins, c'est ce que je crois. Je n'analyse pas ce que je fais. J'admettrai une chose





pendant : mon oreille m'est d'une grande aide et reste mon juge le plus critique. C'est elle qui, ultimement, me dira : "Oui, cela fonctionne" ou "Non, recommence". Quand je joue, ce que j'entends stimule mes idées. Je ne peux pas l'expliquer, c'est le même cas pour les auteurs, je crois. Ils sont en train de taper furieusement quand, tout à coup, un personnage se joint à la trame narrative. D'où vient-il? Nul ne le sait. Mon oreille stimule ma créativité de façon instinctive, me mène vers autre chose. »

Quand je lui souligne le côté toujours foncièrement pianistique de ses œuvres, Eugénie Rocherolle rayonne de fierté. « En gros, j'écris ce que je suis capable de jouer, dit-elle. Je n'ai jamais composé quelque chose que je ne pouvais pas interpréter, sinon comment pourrais-je l'écrire? Je l'avoue, parfois, je dois pratiquer certains passages. Je sais que mes pièces ne sont pas toujours faciles mais je ne brimerai pas ma créativité pour autant. Je crois que c'est une qualité que l'on apprécie. Une professeure m'avait déjà abordée en me mentionnant qu'elle était ravie que j'écrive ce que je ressentais. » Les étudiants peinent souvent sur certains aspects rythmiques ou mélodiques mais finissent toujours par transcender la difficulté, portés par la grande musicalité des œuvres. « Je suis comblée car aucune de mes compositions n'a jamais été "transformée" par mes éditeurs. Ils me laissent pleine liberté. Quel que soit le secret de ce succès, ce que je fais semble plaire. J'en remercie le ciel mais je n'ai jamais eu besoin d'adapter une pièce "parce que Jeannot aurait de la difficulté avec ce passage". Si je devais me plier à de telles concessions, je perdrais ma spontanéité. Bien sûr, je prends en considération le niveau pour lequel j'écris mais je ne place jamais ma musique dans des cases prédéterminées. J'écris tout simplement, à ma façon », conclut-elle dans la langue de Molière.

Ses étudiants ont à l'occasion créé certaines de ses œuvres, généralement parce qu'ils l'avaient entendu les travailler quelques minutes avant une leçon. Elle n'a pourtant aucune intention de transformer ceux-ci en cobayes. « Ma musique n'est pas nécessairement pour tous. Quand mes élèves l'ont travaillée, c'est parce que j'ai évalué qu'elle leur apporterait ce dont ils avaient besoin à ce moment-là. »

Source d'inspiration

Après toutes ces années, Eugénie Rocherolle se sent encore interpellée par les compositeurs romantiques et impressionnistes et ne s'en cache pas. Quand on lui demande d'évoquer les œuvres phares qui ont marqué sa vie musicale, elle n'hésite pas : *Daphnis et Chloé* de Ravel, les concertos pour piano de Rachmaninov, particulièrement le Troisième, et l'opéra *Porgy and Bess* de Gershwin. « Cette musique me donne envie de pleurer, de défaillir (malheureusement plus personne ne semble se le permettre, de nos jours). C'est celle qui me touche le plus. La musique reste évidemment très intellectuelle par sa nature mais elle est bien plus que cela. Elle doit toucher le cœur, l'âme, vous atteindre profondément. Voilà pourquoi j'écris des œuvres qui touchent les gens. Du moins, c'est l'espoir que je caresse. Je suis ma musique. »



EUGÉNIE ROCHEROLLE ET LA MUSIQUE DE NOËL

Son premier arrangement de classique de saison, *What Child is This*, a été réalisé à la demande de son éditeur. Elle avoue un coup de foudre immédiat pour le genre : « C'est comme manger du popcorn : vous n'êtes plus capable de vous arrêter! » Elle se souvient de son premier recueil et de l'air d'incompréhension profonde de ses enfants au retour de l'école en l'entendant travailler au piano des airs de Noël – en mars. « J'adore l'expérience. Après tout, un arrangement est un acte de composition. C'est seulement que la mélodie est signée par quelqu'un d'autre! » Surveillez le nouvel arrivage à la COOP ou replongez-vous dans ces classiques revisités. Vous ne pourrez plus vous arrêter!

Le piège

Une histoire vécue racontée par Danielle Laberge

Il me semblait que le sac de biscuits à la guimauve au chocolat acheté le matin même s'était vidé bien vite. Mais enfin! Je connaissais le penchant de mon conjoint pour le chocolat, mais pas à ce point. Je le taquinai à ce sujet mais il m'assura n'y avoir pas touché. Le détail m'échappa jusqu'à la semaine suivante. Même chose. Et la suivante...

Ce ne pouvait être que Nancy ou Bernadette*, deux de mes élèves, âgées d'une douzaine d'années. Elles étaient les seules à prendre leur cours de piano l'une à la suite de l'autre, et comme la mère de Nancy les amenait toutes les deux et que la mère de Bernadette les ramenait, elles s'attendaient l'une l'autre pendant une heure... près du garde-manger. Hum! j'avais donc une petite souris. Il me restait à déterminer laquelle. Curieuse de nature, je décidai donc de lui tendre un petit piège... Rassurez-vous, je n'ai pas empoisonné les biscuits!

Je recomptai simplement mes biscuits après chacune des leçons des deux suspects. Après la première, tout était intact. Après la seconde, il en manquait... 14! Incrédule, je me dis qu'une fois ne suffit pas pour tirer une conclusion. Je répétei donc le même stratagème la semaine suivante. Même résultat.

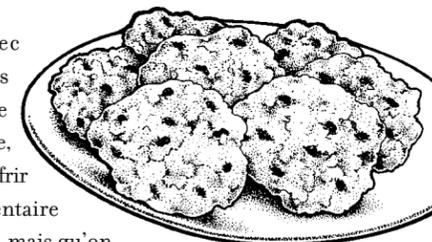
Qu'auriez-vous fait à ma place? Auriez-vous rangé les biscuits ailleurs et oublié l'incident, lui auriez-vous offert des biscuits au cours suivant, l'auriez-vous confrontée ou auriez-vous averti ses parents?

La semaine suivante, un magnifique plateau de biscuits l'attendait sur une table dans le salon! Elle fit comme si de rien n'était. Je décidai donc de la confronter. Elle nia tout, suggérant même que c'était mon chat : « Madame, votre chat, il saute partout! » (C'est lui qui avait ouvert la porte de la dépense, puis retiré les biscuits de leur emballage, peut-être?) Je lui dis qu'elle était découverte et lui fis un sermon sur le chapardage. Mise au pied du mur, elle me supplia de ne pas en parler à sa mère et promit de ne plus recommencer.

Malheureusement, la semaine suivante, elle avait encore vidé le sac de biscuits! Voici comment je l'abordai cette fois : « Bernadette, la semaine dernière, il y avait 50 dollars sur mon bureau et cet argent a disparu. Je pense que tu as peut-être pris cet argent. » Elle nia cette fois avec véhémence. Doucement, je lui dis : « Tu vois, après ce qui est arrivé avec les biscuits, on pourrait avoir tendance à te soupçonner la première... » Cette fois, le coup avait porté. Elle fondit en larmes. Je la rassurai à propos du vol d'argent qui était fictif et j'en profitai pour lui expliquer alors la notion de principe. La leçon fut apprise.

Je n'en ai jamais parlé à sa mère qui, je le savais, en aurait été atterrée car elle attendait beaucoup de ses enfants. J'aurais risqué de l'offenser et de perdre l'élève. Toutefois, un jour, le maître corbeau en moi la félicita pour la dentition impeccable de ses enfants. Toute fière, la renarde clama : « Mes enfants ne mangent jamais de sucreries! »

Aujourd'hui, avec le recul, je me rends compte que Bernadette n'était pas une voleuse, mais qu'elle devait souffrir d'un désordre alimentaire peu connu à l'époque, mais qu'on connaît mieux aujourd'hui : la boulimie. En effet, elle amenait les biscuits dans les toilettes et les gobait littéralement. Je vous avoue que j'ignore encore à ce jour si j'ai abordé ce délicat problème de la bonne façon. Pauvre petite! Dire que je l'appelais (pas devant elle) *Bernadette les Whippets!*



NDLR. Vous avez peut-être, comme plusieurs, succombé aux « reality shows » et aux téléfilms basés sur des histoires vécues. Nous vous proposons donc ici des histoires de professeur, certaines joyeuses, d'autres qui portent à réflexion. N'hésitez pas à partager VOS histoires avec nous. Vous pouvez nous les envoyer par courriel au lucie.renaud@sympatico.ca, par courrier au 5224 Ponsard, Montréal, (Québec) H3W 2A8 ou en les déposant dans mon pigeonnier à l'École Vincent-d'Indy. Au plaisir de vous lire!

* Les noms ont été changés.



Coups de cœur

KID AUDIO. Conçu pour les trois ans et plus. Quatre jeux de reconnaissance sonore en un. 1 CD, 6 marguerites de jeu, 30 jetons. Éditions Boom. 2003.

Même si le concept de bingo sonore n'est pas franchement novateur (on dénombre déjà quelques produits semblables, notamment l'excellent Auditivecive, produit par la même compagnie montréalaise), la présentation très attrayante de Kid audio convaincra plus d'un enfant d'y jouer. Les tout-petits associeront les images des jetons à l'image soeur sur les cartes de jeu en forme de marguerites (une belle idée de présentation) tandis que les plus grands identifieront les instruments de musique entendus. On retrouve sur le CD 8 séquences d'enregistrement des 30 instruments présentés. Des extraits (malheureusement un peu courts, surtout pour les jeunes joueurs) de musique classique sont ainsi présentés, que ce soit le *Rondo alla turca*, l'*Ave Maria* de Schubert, le *Danube bleu* ou la *Chevauchée des Walkyries*. Des hymnes nationaux et des mélodies folkloriques complètent les choix. Même si le feuillet explicatif donne le nom des instruments, dessins à l'appui, et offre la « solution » pour les huit séquences, on aurait peut-être dû considérer l'identification des instruments au verso des jetons. Je connais bien peu de parents qui, au milieu d'une partie, iront consulter le feuillet pour vérifier le nom de quelques-uns des instruments plus exotiques (sitar, congas ou guiro par exemple). J'aurais aussi apprécié que, dans une optique plus « pédagogique », on ait choisi d'inscrire sur le feuillet la liste des œuvres interprétées. LR

Une rétrospective des 5 premières années de La Muse

Bienvenue !

Numéro 1, Automne 1998

La musique est un art qui se vit le plus souvent dans la solitude : seul dans son local de pratique, seul sur la scène devant un public toujours plus difficile à séduire... peut-être aussi, seul dans son enseignement. Bien sûr, le professeur est en contact personnel avec l'élève et développe avec lui une relation privilégiée, mais quand l'élève quitte le studio le professeur se trouve parfois face à des questionnements auxquels il doit lui-même trouver réponse. Comment prévoir la réaction à un stimulus, une comparaison, une démonstration ? Ce journal est né afin de briser un peu l'isolement dans lequel chacun de nous se retrouve à un moment ou à un autre de notre carrière d'enseignant. Il se veut un lieu d'échange d'idées, une occasion d'ouverture sur ce qui se fait ailleurs, un lien entre les différents professeurs du réseau des professeurs affiliés de l'école Vincent-d'Indy, une pause dans un horaire souvent surchargé. [...]

L'abécédaire du professeur

Lucie Renaud

Numéro 3, Printemps 1999

26 métiers, 26 misères ? Les fonctions cumulées par un professeur d'instrument sont multiples. Ce n'est certes pas un hasard si l'expression homme (ou femme) orchestre puise son origine dans le langage musical. Si un professeur devait remplir un questionnaire d'embauche, il pourrait inscrire sous la rubrique « compétences » :

Avocat (« si tu pratiques bien ton morceau, tu auras un collant la semaine prochaine ! ») ;

Banquier (« maman t'a remis l'argent pour la leçon ? ») ;

Chercheur (« je vérifie et je te reviens là-dessus la semaine prochaine ! ») ;

Devin (« aurais-tu oublié de pratiquer ton Bach cette semaine ? ») ;

Entraîneur (« vas-y, t'es capable ! Tu connais bien tes pièces ! ») ;

Flexible (combien de fois avez-vous dû modifier votre horaire de leçons dans la dernière année ? ;

Gérant d'artiste (certains égo de « vedettes » sont plus faciles à apprécier que d'autres) ;

Humoriste (« bouhouhou...le "mi" est triste parce que tu as oublié de le jouer ! ») ;

Inventeur (« si on essayait de l'apprendre autrement ? ») ;

Jongleur (avec les emplois du temps de professeur, instrumentiste, parent, conjoint...de quoi en perdre la boule) ;

Kinésithérapeute (« un petit massage avant le concours ? ») ;

Laborantin (l'enseignement est parfois un cocktail explosif à manipuler) ;

Mathématicien (« c'est une forme A-B-A ») ;

Narrateur (« imagine une belle histoire pour t'aider. Par exemple... ») ;

Orchestrateur (« pense au timbre du violon pour ta main droite et au basson pour ta main gauche ») ;

Psychologue (« as-tu passé une belle semaine ? ») ;

Questionneur (« peux-tu m'indiquer la cadence parfaite ? ») ;

Réalisateur (« tu regardes ton public avant de t'asseoir et tu souris ») ;

Scribe (prendre des notes concises sur un calepin minuscule n'est pas toujours évident) ;

Traducteur (les termes italiens, rien de tel) ;

Unique (c'est ce qui fait la force d'un professeur) ;

Virtuose (il faut quand même maîtriser notre instrument) ;

Walkyrie (mais sans excès, tout de même) ;

Xénophile (avec tous ces élèves et ces compositeurs étrangers, pas le choix) ;

Yogi (le yoga visant à obtenir la parfaite maîtrise du corps et l'unité avec l'esprit...) ;

Zoologiste (les élèves sont, après tout, une race particulière d'animaux) !

Les parents et la pratique

Gayle Colebrook

Février 2001

Les stratégies que nous utilisons en tant que parents évoluent avec la croissance de nos enfants. De façon générale, les enfants en bas de dix ans ont besoin d'une aide parentale soutenue afin de pratiquer efficacement; ce n'est pas réaliste de simplement leur dire «d'aller pratiquer.» Quant aux jeunes ados, c'est durant cette période qu'ils vacillent entre l'abandon et le renouveau de leur intérêt envers la musique. Les parents qui tiennent à leur éducation musicale doivent donc faire preuve de flexibilité et de patience quant à la pratique et trouver l'équilibre entre les rôles de superviseur à distance et motivateur. Pour les adolescents plus âgés, ils persèverent surtout parce qu'ils aiment ça; les parents adoptent plutôt un rôle de soutien qui promouvoit le du sens des responsabilités tout en étant une source d'encouragement.

La communication avec le professeur

Les professeurs sont toujours prêts à discuter comment pratiquer en fonction du progrès à faire en plus de l'indiquer clairement dans le livre de leçons (que d'ailleurs presque tous les parents du sondage consultent régulièrement). [...]

La majorité des parents qui ont participé au sondage indiquent qu'ils ont des communiquent régulièrement avec le professeur et prennent souvent l'initiative en ce domaine. [...]

Il est utile de demander au professeur de dresser une liste exacte de ce que l'enfant doit accomplir à la maison. Les indications précises (nombre de répétitions, mains séparés ou ensembles, la vitesse du métronome etc.) servent à encadrer la pratique et au besoin de la diviser en plus d'une séance. De plus, les instructions claires évitent les discussions du genre « C'est pas marqué, alors je n'ai pas besoin de le pratiquer ! »

Le meilleur usage du temps disponible

Puisque la majeure partie de l'apprentissage musical se fait à la maison, les parents se doivent de bien comprendre ce qu'est la pratique véritable. Mal pratiquer, c'est une perte de temps, alors qu'on peut accomplir davantage dans une plus courte période en pratiquant de façon efficace. [...]

Le Clavier Bien Tempéré : Bible ou manifeste dogmatique ?

Par Stéphane Villemin

Hiver 2000

[...] **Au service de la pédagogie**

Si Bach donne une certaine liberté à ses interprètes, c'est sans doute parce que son écriture atteint des sommets d'architecture et de complexité jamais atteints auparavant. L'objectif de l'exercice était de donner à ses élèves qui avaient passé le cap des Invention puis celui des Suites, de quoi les aguerrir avec toutes les difficultés techniques et musicales répertoriables. La relative simplicité de la première moitié du premier livre, à l'origine destinée à son fils Wilhelm Friedrich âgé de onze ans, disparaît au fur et à mesure que les tonalités progressent vers l'ultime si mineur. Les préludes s'enrichissent d'éléments virtuoses dans le style des toccatas où les cadences ne sont pas rares. Les fugues de deux à cinq voix font le tour de l'écriture contrapuntique (stretto, double contrepoint, inversion,...) et de ses différents styles (ricercare, français, italien,...). Le second livre, dont un manuscrit fut gardé jalousement par Clementi sa vie durant, transcende le premier. Composite par ses origines mais homogène par l'esprit qui souffle sur son ensemble, il s'avère plus spirituel que le premier à défaut d'être aussi pédagogique. Il est le chemin qui mène à L'offrande musicale et à L'art de la fugue. Plus encore. Le prélude en sol dièse mineur, dont le manuscrit est sans doute le seul à mentionner les nuances forte et piano, est écrit dans un style emprunt d'Empfindsamkeit (sensibilité) que ne renierait pas son fils Carl Philippe Emmanuel.

À double tranchant

Le Clavier Bien Tempéré est à la fois la base pyramidale de la musique tonale et sa pierre cubique à pointe. Outil pédagogique destiné à l'apprentissage de la composition tout en étant une méthode pour les instruments à clavier, ces deux cahiers exposent une véritable leçon de chose musicale, un De rerum natura de la musique. Il définit la matrice de l'harmonie et du contrepoint pour le siècle et demi qui va suivre. Ancien Testament des fidèles de la musique tonale et de la musique tout court, pierre philosophale des alchimistes du clavier, pierre de rosette des musicologues, le Clavier Bien Tempéré a imposé une forme qui ne s'est pas contenté de régner dans la musique « savante ». Le diktat des douze tempéraments égaux et des douze tonalités s'est répercuté sur la musique populaire du XIX^e siècle, du rock en passant par le jazz. Mais il a aussi étouffé la multiplicité des musiques modales et des systèmes qui ont enrichi le patrimoine culturel aujourd'hui rassemblé sous le vocable « musiques du monde ».

Les archives de Sr Lucille

Hiver 2001

L'idéalisme de Beethoven

[...] Par quels traits se manifeste chez Beethoven ce rapport essentiellement romantique entre l'homme et l'œuvre ? Ici s'élèvent quelques oppositions. Il faut distinguer entre l'accent et la forme, celle-ci rattachant encore Beethoven à l'art classique, celui-ci le marquant déjà du cachet romantique. La brusquerie mélodique, le rythme abrupt, l'élan, la fougue, les rafales même, distinguent Beethoven parfois dès ses débuts dans les trios de l'opus 3, le premier mouvement de la Pathétique ou dans la Sonate à Kreutzer. On entend dans l'emportement de ces œuvres le grondement d'un drame intérieur; toutefois les cadres de l'art classique ne sont pas brisés parce que l'essentiel du plan tonal et les rapports traditionnels de l'équilibre mélodique sont respectés. Sans se



détacher de ses origines, de ses traditions, de ses débuts classiques, Beethoven appartient à l'ère romantique, d'abord par les dates de sa maturité. Le romantisme salue, adopte et célèbre en lui le héros vivant de ses théories. Au romantisme il appartient par la houle de ses accents, par la profondeur de son expression, par ses audaces même intermittentes, de style et de forme, par son besoin de confession de son désespoir. « C'est un héros luttant contre le destin », rendu romantique par la douleur. [...]

BRENDEL L'ESSAYISTE

Printemps 2001

Alfred Brendel, en plus d'être un pianiste exceptionnel, est également un essayiste réputé qui a publié plusieurs livres à caractère musical, entre autres le toujours pertinent Réflexions faites paru aux éditions Buchet/Chastel dans la Collection musique. La Muse vous présente quelques extraits qui sauront peut-être germer dans votre esprit pendant la période de repos estival...

[...] « Il ne faut pas sous-estimer l'aspect cirque du concert. L'interprète s'exhibe: tour à tour jongleur, funambule et trapéziste, il exécute des acrobaties auxquelles même un amateur sûr de lui ne se risquerait pas, mettant en jeu sinon sa tête, du moins la réputation qui lui confèrent son aisance et son assurance. C'est cette faculté de bien faire fonctionner ses réflexes plutôt que celle de communiquer des nécessités musicales qui attire, même aujourd'hui, une foule d'auditeurs extrêmement sérieux dans les salles de concert, sans qu'ils en soupçonnent la raison. » [...]

LES CONCOURS : pour le meilleur ou pour le pire ?

Michel Jean Fournier,

Professeur agrégé, École de Musique, Université de Sherbrooke
Février 2001

Depuis le milieu du XX^e siècle, les concours sont devenus un élément quasi incontournable dans le parcours de tout musicien professionnel. Cela s'explique sans doute par de nombreux facteurs: augmentation du nombre de musiciens professionnels, importance des média, nécessité de se distinguer dans un marché restreint et



hautement concurrentiel... Il est à peu près certain que dans toute discipline musicale, l'artiste en devenir sera appelé à concourir, que ce soit pour un poste dans un orchestre, un poste d'enseignement, ou encore pour obtenir un contrat ou un concert.

Bien comprise et bien vécue, l'expérience d'un concours peut s'avérer un outil précieux dans l'évolution musicale d'un artiste. Voyons comment une approche saine et réaliste d'un concours peut apporter de nombreux bienfaits. Tout est une question de préparation physique et psychologique, de jugement, et d'équilibre.

Règle numéro un : c'est un "jeu" dont on accepte d'avance les règles, les injustices et les résultats.

Rien n'est jamais parfait. Il faudra éviter de blâmer les juges, la salle, le piano, l'heure, l'organisation, le banc, l'acoustique, l'éclairage, (et j'en passe!) pour justifier un résultat insatisfaisant. Tous les concurrents sont, après tout,

soumis aux mêmes conditions. [...]

Règle numéro deux : relativiser les enjeux d'un concours

Il faut bien comprendre que le concours reste un événement ponctuel, subjectif et aléatoire. Le concours n'est pas le seul chemin possible vers la gloire et la célébrité (pour ceux que ça intéresse!) [...]

Règle numéro trois : être prêt, prêt, prêt(e)

La préparation est certainement la condition sine qua non d'une participation réussie. C'est pourquoi il faut être prêt plusieurs semaines (ou mois!) à l'avance, avoir joué tout le programme en récital, de préférence plusieurs fois! Un participant bien préparé aura davantage confiance, sera plus solide et aura su créer des conditions propices à un sentiment d'accomplissement.. Par contre, un manque de préparation amènera à coup sûr des dérapages, des accrocs et des trous de mémoire, en général peu compatibles avec une expérience positive, et générant plutôt pleurs et grincements de dents. [...]

Règle numéro quatre : les juges ne sont pas des ogres

...Les résultats ne constituent pas un jugement définitif, et les commentaires des juges doivent servir avant tout à s'améliorer et travailler ses points faibles.

...Dans le cas de concours destinés aux jeunes, qui ont une mission avant tout formative, les juges devraient toujours avoir la préoccupation de formuler leurs commentaires de façon constructive. [...]

Règle numéro cinq : le professeur est directement impliqué dans l'événement

Le rôle du professeur est primordial. Il a le devoir de choisir un répertoire adéquat (les pièces doivent constituer un défi raisonnable, et bien correspondre à la personnalité du participant). Le professeur a aussi la responsabilité ultime de décider de la pertinence ou non de la participation. Il est le premier responsable de son élève. Il vaut mieux annuler une participation que d'avoir à subir une mauvaise expérience! Les miracles n'existent pas! Si le participant n'est pas prêt, l'expérience risque d'avoir des effets néfastes sur la motivation et l'intérêt futur! [...]

Luc Beauséjour : pour l'amour de la musique

En entretien avec Lucie Renaud

Février 2001

[...] En tant que professeur, y a-t-il quelque chose d'essentiel que tu désires transmettre à tes élèves?

La chose la plus importante à transmettre est évidemment l'amour du métier, l'amour de la musique, le feu sacré. Quand on aime quelque chose, on ne se borne pas à une leçon de 50 minutes par semaine. Un élève peut toujours m'appeler pour prendre des cours supplémentaires s'il en ressent le besoin, je ne refuserai jamais. Évidemment je n'offrirai pas cela à un élève moins intéressé. J'essaie également de transmettre la curiosité. Il m'arrive souvent, avant qu'un élève arrive, de lire une partition au clavecin, histoire de piquer sa curiosité. J'aime beaucoup aussi qu'ils jouent les uns pour les autres, qu'ils découvrent du répertoire.

L'enseignement est-il essentiel à ta vie de musicien?

Dans une certaine mesure, l'enseignement est essentiel. Une portion de mon temps y est consacrée mais il est extrêmement important pour moi de jouer et de réaliser des enregistrements. Les deux sont essentiels pour mon équilibre. Quand je fais beaucoup de concerts, je m'ennuie de mes élèves, j'ai hâte de les revoir. Si j'enseigne trop, je rêve de me plonger dans un programme de récital et d'y travailler pendant des heures. J'essaie d'organiser mon horaire en conséquence. Si j'avais seulement des concerts, il me semble que mes journées s'étireraient et que je n'accomplirais rien de plus.

...Il n'y a pas de recette en enseignement, il faut être inventif et si on aime ce qu'on fait, on réussira à cerner la personnalité de chacun. Il faut réussir à donner le plus de liberté possible à l'intérieur d'un cadre. Je trouve l'enseignement fascinant. Aucun élève ne fonctionne de la même manière, c'est une vraie richesse. [...]

Si je te laisse le dernier mot, quel sera-t-il?

La musique est un art volatile. Après un concert, c'est comme si on était assis au bord de la mer et qu'on creuse un petit trou avec la main sur le bord du rivage. La vague passe et alors tout ce qu'on a fait est effacé. La plage devient lisse à nouveau. Je me dis qu'après chaque concert il faut s'amuser encore, il faut refaire un petit travail parce que les notes seront disparues. Elles resteront dans le souvenir des gens mais elle s'effaceront tranquillement alors il faut revenir, revenir creuser au bord de la mer sans relâche, comme les vagues.

Musiciens sans frontières

Septembre 2001

(Extrait de l'éditorial rédigé quelques jours après le 9 septembre 2001)

[...] 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! [...]

Stéphane Lemelin: l'imagination du son

Lucie Renaud

Septembre 2001

[...] 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 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, donc on doit 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 cultive. 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 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 le 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.

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 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 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 floue, très évocatrice. Ravel avait, d'ailleurs, paraît-il, voulu écrire une œuvre pour violoncelle et orchestre basée sur Le Grand Meaulnes. 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.

Mieux vaut en rire

Le choix de Danielle Laberge

Voici de nouveau quelques perles pour vous délecter...et vous consoler la prochaine fois que vos élèves seront un peu trop « créatifs »!

• La meilleure façon de trouver la tonalité d'une pièce est d'utiliser un diapason.

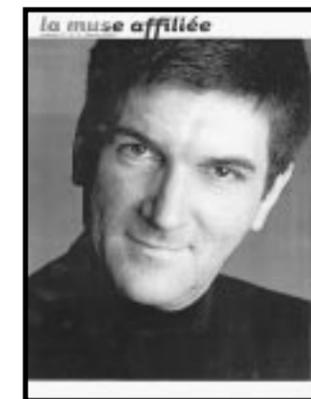
• Beethoven a écrit trois symphonies : La Troisième, La Cinquième et la Neuvième. (et la Pastorale alors?)

• Saviez-vous que si Bach était vivant aujourd'hui, il fêterait le 250^e anniversaire de sa mort? (pas possible!)

• Le rôle principal dans l'opéra du 19^e siècle était tenu par la pré-Madonna.

• Anciennement, les chanteurs devaient avoir un accompagnateur. Depuis l'invention des synthétiseurs, les chanteurs peuvent maintenant jouer avec eux-mêmes.

• De la musique chantée par deux personnes s'appelle un duel ; s'il n'y a pas d'accompagnement, c'est de l'Acapulco. (olé!)



Le folklore au service de la musique classique

Marie Trudel, Lucie Renaud et Nancy Alexandre

« À la claire fontaine, m'en allant promener... » Vous avez peut-être déjà fredonné cet air plusieurs fois centenaire, à moins que votre préférence n'aille à Klouette, Au clair de la lune ou Ah! vous dirais-je maman (que plusieurs d'entre nous ont utilisé pour mémoriser les lettres de l'alphabet). Mais que vient donc faire le folklore dans un programme classique? Les mondes du folklore et de la musique symphonique sont tricotés plus serré qu'on ne pourrait le penser à prime abord. Plusieurs compositeurs classiques ont en effet intégré des bribes de folklore dans leurs œuvres. Mozart, par exemple a composé 12 variations sur la chanson française Ah! vous dirais-je maman, Mahler a basé le troisième mouvement de sa Première Symphonie sur l'air de Frère Jacques et Brahms a publié 21 Danses hongroises inspirées du folklore tzigane.

Qu'est le folklore?

Le folklore existe, d'une manière ou d'une autre, chez tous les peuples de la terre. Vous connaissez peut-être l'expression « chansons du terroir ». Le terroir fait référence au village, à la province, à la campagne où sont nés des gens. Ils y ont acquis des habitudes, certaines habitudes de vie. Ils y ont entendu des chansons dans les réunions de famille et ils ont continué de les chanter, même s'ils vivaient et travaillaient « en ville ».

Le mot folklore est un terme d'origine anglaise qui se scinde en deux parties : « folk » (peuple) et « lore » (connaissance), en d'autres termes la connaissance des usages et des traditions d'un peuple. Quand on parle de « tradition folklorique », on fait habituellement référence à un bassin de mélodies populaires, généralement transformées au fil des siècles avant d'être adoptées et reconnues par les générations suivantes comme faisant partie du répertoire folklorique. Le folklore français, héritage des Canadiens français, vient, par exemple, du très lointain Moyen Âge, alors que les compositeurs de musique « savante » aimaient imiter le style populaire des mélodies simples. Il n'est donc pas aisé de reconnaître l'authenticité ni l'ancienneté d'une mélodie de folklore. C'est sans doute pour cette raison que plusieurs spécialistes continuent de s'intéresser encore de nos jours à toutes les formes populaires de mélodies et même aux chansons à la mode. Après tout, musique populaire et folklore étaient, à l'origine, très proches parents.

D'où vient le folklore?

En premier lieu, on a apposé l'étiquette « folklore » à toutes les musiques qui n'étaient que chantées ou jouées, c'est-à-dire non écrites. C'est d'ailleurs pour

cette raison que les définitions du terme « folklore » sont très variées et restent encore sujet à discussion. Les musiciens écrivaient rapidement leurs musiques — surtout des chansons — et les chantaient « live » dans les rues, les soirées familiales ou au cours de fêtes spéciales. Le folklore a d'abord désigné la musique jouée dans les campagnes mais a, un peu plus tard, représenté aussi la musique de groupes de diverses nationalités, autant dans les régions que dans les villes. Chaque musique régionale ou nationale avait ses propres caractéristiques pour la

mélodie, les mots et le rythme. Les rythmes de la samba brésilienne sont par exemple très différents de ceux de la tarentelle italienne, même si ces deux danses folkloriques adoptent un tempo rapide.

Rôle dans la communauté et mode de transmission

Les populations se transmettaient ces musiques de bouche à oreille, un peu comme il nous arrive de le faire aujourd'hui avec nos chansons modernes. Les chansons se sont ainsi transmises de génération en génération, avec plusieurs variantes qui se produisaient selon le talent des gens, leurs caprices ou l'occasion du moment. Ce phénomène a été surnommé par certains spécialistes « le génie populaire ». Ces chansons n'étaient pas écrites, la notation musicale étant plus ou moins développée et les gens peu instruits, surtout dans les campagnes.

Malheureusement, le folklore est tombé longtemps dans l'oubli. Au XVIII^e siècle, enfin, on a publié en France des recueils de chansons populaires. Le folklore devait finalement être redécouvert au XIX^e siècle par les compositeurs romantiques. Ces derniers se sont rendus compte à quel point la musique folklorique ajoutait à leurs compositions une couleur particulière, une sensibilité « à part ». Plusieurs compositeurs ont ainsi cédé à la tentation de teinter leurs œuvres d'allusions au répertoire folklorique, tâche moins ardue qu'il n'y paraît puisque la plupart des chansons de folklore partagent avec la musique « savante » une forme très structurée (mesure, phrase, tonalité bien définies). La musique classique : plus que du folklore

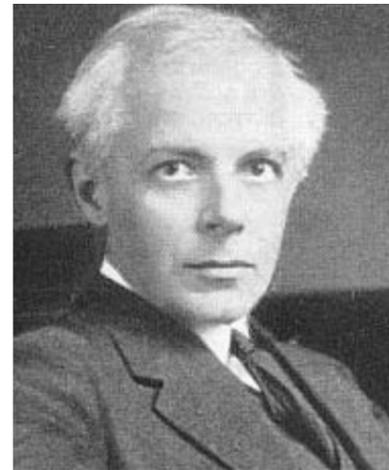
Une mélodie folklorique se distingue d'une œuvre classique en ce qu'elle est le produit de plusieurs générations de chanteurs et de danseurs qui ont reflété, en s'exprimant par cette musique, le mode de vie de leur communauté. Une composition classique, quant à elle, est généralement l'œuvre d'une seule personne. La musique « classique » est venue principalement d'Asie, des Grecs et des Italiens, mais aussi des Juifs, qui ont influencé la musique religieuse. Aux époques primitives, des compositeurs de tous les pays écrivaient déjà des musiques d'après des règles établies, et à la mode de leur temps. Plusieurs de ces œuvres sont encore jouées dans le monde par les musiciens d'aujourd'hui et portent maintenant le qualificatif de « musique classique » ou « de concert ». À compter des XVII^e et XVIII^e siècles, les règles de composition de la musique classique ont grandement évolué grâce à des compositeurs de génie tels Monteverdi, Bach, Mozart, Haydn ou Beethoven.

Le folklore au Québec

Les spécialistes du folklore québécois affirment que 90% des chansons ont été apportées par les colons français entre 1665 et 1673. Très peu de chansons nous seraient parvenues des XVIII^e et XIX^e siècles. Les colons ont aussi apporté dans leurs bagages plusieurs danses — branles, rondes, cotillons, danses carrées, giges, reels, quadrilles et valse — toutes joyeusement scandées, surtout par les « violoneux », les instruments de musique étant pratiquement inexistant à l'époque, en Nouvelle-France. C'est pourquoi on retrouvait aussi bien dans les soirées québécoises des « jeux de cuillères » (en bois ou en métal) que des « tapeux de pieds » qui ajoutaient la base rythmique essentielle aux chansons folkloriques les plus enlevées.

La richesse du folklore québécois est évidente. Entre 1916 et 1920, on a enregistré 3000 mélodies dans Charlevoix et en Gaspésie sur des cylindres de cire, procédé fraîchement inventé par Thomas Edison. Dans la première moitié du XX^e siècle, l'abbé Charles-Émile Gadbois publiait La Bonne Chanson, des recueils qui ont fait connaître au public nos plus beaux chants folkloriques. Plus tard, Félix Leclerc et Gilles Vigneault, suivis par plusieurs autres chanteurs québécois, se sont inspirés du folklore et ont développé une chanson typiquement québécoise, qui continue de témoigner de notre spécificité mais aussi de notre universalité.

Les compositeurs suivants ont tous intégré des éléments de folklore dans leurs œuvres. Les connais-tu?



Béla Bartók (1881-1945)

Fasciné dès la jeune vingtaine par le folklore de son pays, la Hongrie, Béla Bartók a recueilli plus de 3500 mélodies et en a trouvé tout autant en Roumanie, Bulgarie, Slovénie et Slovaquie, de même qu'en Turquie et chez les Arabes de l'Afrique du Nord. Bartók a jeté un pont entre les musiques du passé et du présent, mais a aussi rapproché celles de l'Orient et de l'Occident. Vers 1910, il a enregistré ses collectes folkloriques sur phonographe, la « moderne » invention de Thomas Edison et l'ancêtre de notre

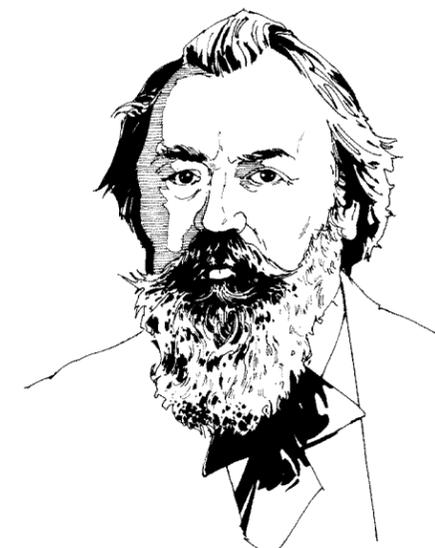
disque compact. En 1940, il a émigré aux États-Unis où, jusqu'à sa mort, il a continué à composer et à classer ses collectes, en dépit de soucis financiers et de la maladie.

Béla et les enfants

Bartók a utilisé la légende du vilain Barbe-Bleue (qui mystérieusement fait disparaître ses sept femmes) pour composer un opéra de style vraiment hongrois, Le Château de Barbe-Bleue. Le compositeur croyait au talent naturel des enfants. Il a donc harmonisé, particulièrement pour eux, un recueil de mélodies pour piano, Pour les enfants. Il a même rédigé une méthode d'enseignement, Mikrokosmos.

Danses populaires roumaines

La première version des six Danses populaires roumaines a été composée pour piano en 1915. L'œuvre a connu un grand succès (qui ne s'est pas démenti depuis) et le compositeur l'a d'abord transcrite pour violon et piano et ensuite pour orchestre. Les six danses sont présentées dans l'ordre suivant : Danse du bâton, Danse du châle, Danse sur place, Danse de la corne, Polka roumaine et Danse rapide.



Johannes Brahms (1833-1897)

Le jeune Johannes a donné son premier concert en public à l'âge de 10 ans. Quatre ans plus tard, il gagne déjà maigrement sa vie en jouant du piano dans les tavernes et les restaurants de Hambourg, sa ville natale. L'année suivante, il décide de jouer en soliste sous un nom d'emprunt.

À l'âge de 20 ans, il accompagne au piano des artistes

en tournée. C'est à cette époque qu'il rencontre le compositeur Robert Schumann et sa femme, Clara, une pianiste de concert renommée, lesquels deviendront des amis très intimes.

Brahms ne s'est jamais marié et a rapidement développé des habitudes de vieux garçon. Il fréquentait les cafés en solitaire, se payait des repas de gourmet accompagnés de bonne bière ou des meilleurs crus, mais préférait les vêtements confortables aux habits élégants. Il s'est laissé pousser, alors qu'il avait 45 ans, une longue... très longue barbe. Pourtant, quand il était question de la lisibilité et de la propreté des manuscrits de ses œuvres, il était maniaque! Son humeur inégale ne l'a jamais empêché de rester fidèle à ses quelques bons amis.

Danses hongroises

On aime qualifier les œuvres pour piano de Brahms de « journal intime » du compositeur parce qu'elles couvrent les trois étapes de sa vie : jeunesse, maturité et vieillesse. Entre 1852 et 1869, Brahms a écrit 21 Danses hongroises pour piano à quatre mains (deux interprètes sur le même piano) qui mettent en évidence plaisir et joie de vivre. Brahms a orchestré 3 des 21 danses. Ces danses ne sont pas à proprement parler « hongroises » (en référence à un authentique folklore hongrois) mais plutôt tziganes. Certaines des mélodies ont été transmises à Brahms par son ami le violoniste hongrois Eduard Reményi (avec qui il a effectué des tournées), mais d'autres ont été inventées. Ces danses ont remporté dès leur création un immense succès et provoqué une réaction de jalousie démesurée de la part de Reményi, qui a accusé le compositeur d'avoir plagié la musique hongroise.

Claude Champagne (1891-1965)

C'est en écoutant son grand-père, à l'époque un « violoneux » très apprécié de la région de Repentigny, que l'oreille du petit Claude enregistre les sonorités du folklore canadien. Le jeune Montréalais entreprend des études musicales sérieuses à l'âge de 10 ans. Entre 1910 et 1921, il est déjà pianiste accompagnateur et enseigne plusieurs instruments, dont le piano et le violon, dans diverses institutions montréalaises. En 1928, Claude Champagne revient au pays avec son épouse belge et leur premier enfant. Il partage son temps entre l'enseignement, l'administration et la composition. Il a le souci de servir sa communauté et collabore grandement à organiser et à structurer l'enseignement musical, ce qui est assez nouveau à Montréal. En tant qu'ambassadeur artistique du Canada, il prend part à des conférences internationales, notamment en Suisse, sur la musique folklorique.

Danse villageoise

La Danse villageoise a été composée en 1929 à l'intention du pianiste et compositeur Léo-Pol Morin, qui avait demandé quelque chose de « typiquement canadien » à Claude Champagne. Morin a créé cette première version de l'ouvrage pour violon et piano en compagnie de la violoniste Annette Lasalle-Leduc le 29 mars 1929. Il existe trois autres versions de la Danse villageoise, dont une pour orchestre. Sans doute inspiré par le souvenir de son grand-père paternel, Champagne évoque ici les mélodies des violoneux québécois, sans



toutefois citer textuellement des airs folkloriques originaux. À la manière des rigaudons et des giges traditionnels, la Danse villageoise est bondissante et bien rythmée. Ses deux thèmes principaux (que le compositeur varie à chaque retour) se déploient au-dessus d'un accompagnement qui rappelle les airs de corne-muses écossais et irlandais).

QUELQUES DANSES FOLKLORIQUES

Sais-tu danser les danses suivantes?

Branle : Ancienne danse française dont l'origine remonte au Moyen Âge, très populaire durant les XVI^e et XVII^e siècles. Le branle consiste en une chaîne qui se déplace latéralement.

Cotillon : Danse française très appréciée au début du XVIII^e siècle. Le nom de la danse vient du mot « cotte », un jupon porté par les paysannes. Lors de certaines figures, on relevait la jupe et on pouvait l'apercevoir (comme dans le cancan).

Flamenco : Art typique de l'Andalousie, au sud de l'Espagne, qui allie le folklore gitan et les traditions européennes chrétiennes. Associé à la danse et au canto jondo (chant gitan profond qui raconte la dure réalité gitane), il se caractérise par le battement des pieds, la battue rythmique frappée dans les mains et l'utilisation des castagnettes.

Gigue : Danse rapide et sautillante qui serait d'origine anglaise ou irlandaise. Elle peut se danser seul ou à plusieurs. On retrouve dans son étymologie le mot allemand Geige, qui signifie « violon », instrument par excellence pour faire danser.

Polka : À l'origine, danse paysanne tchèque (et non polonaise) à deux temps, caractérisée par son demi-pas qui lui a donné son nom (pulka signifie « moitié »). Adoptée à Prague en 1837 comme danse de société, la polka a rapidement gagné Vienne, puis Paris, où elle a connu une vogue extraordinaire.

Quadrille : Danse sociale d'origine française qui a connu une grande popularité pendant tout le XIX^e siècle. Dansé par quatre couples (quatre danseurs et quatre danseuses), le quadrille forme un carré (d'où son nom).

Reel : Une danse, probablement très ancienne, originaire de l'Écosse, très populaire lors des soirées traditionnelles de « sets carrés » québécoises. Elle se compose de deux



pas principaux, le pas sur place et la figure avec déplacement. Cette danse demande énormément d'endurance car elle est très rapide et contient beaucoup de sauts.

Rigaudon : Danse rapide originaire de la Provence (France) née au XVII^e siècle, importante dans la tradition folklorique canadienne-française. Les pas se font sans avancer ni reculer, ni bouger de côté, mais les jambes font plusieurs mouvements différents.

Ronde : Danse collective dans laquelle les danseurs forment un cercle et se déplacent en se tenant par la main. Elle prend peut-être son origine dans la carole médiévale. Des rondes de caractère rituel religieux semblent aussi avoir existé au Moyen Âge sous le nom de choreae.

Samba : Née dans les bidonvilles de Rio de Janeiro au début du XX^e siècle, cette danse brésilienne à deux temps est issue de différents rythmes des esclaves noirs.

Valse : Danse à trois temps très populaire en Europe (surtout à Vienne) au XIX^e siècle. Son nom vient de l'allemand walzen, qui signifie « se retourner » et « rouler ».

Savais-tu que tu peux retrouver des jeux interactifs sur le nouveau site de l'OSM ?

www.osm.ca

Solution des jeux Qui suis-je ? et Mot mystère

1. Violoncelle
2. Tempo
3. Tarentule
4. Tarentule
5. Valse
6. Champagne
7. Pieds
8. Folklore
9. Chef
10. Trombones
11. Bortok
12. Cor
13. Reel
14. OSM
15. Bredms
16. Alto
17. Flûte
18. Tuba

Mot mystère : Xylophone

Qui suis-je ? et Mot mystère

Nancy Alexandre

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

- | | |
|----------|-----------|
| 1. ----- | 10. ----- |
| 2. ----- | 11. ----- |
| 3. ----- | 12. ----- |
| 4. ----- | 13. ----- |
| 5. ----- | 14. ----- |
| 6. ----- | 15. ----- |
| 7. ----- | 16. ----- |
| 8. ----- | 17. ----- |
| 9. ----- | 18. ----- |

- Lors de soirées québécoises, ce musicien exécutait des airs de danses régionaux qu'il jouait habituellement « par oreille ».
- Indique la vitesse à laquelle une œuvre ou section d'œuvre doit être jouée.
- Cette danse est associée à la morsure de la tarentule.
- Ce terme fait référence à l'endroit où les gens sont nés et où ils ont acquis des habitudes de vie.
- Danse à trois temps, populaire en Europe (surtout à Vienne) que les colons français ont fait suivre en Nouvelle-France.
- Ce compositeur canadien a créé une œuvre où l'on retrouve des mélodies à la manière de rigaudons et de giges inspirés d'airs folkloriques québécois.
- Partie du corps que les musiciens utilisaient pour ajouter une base rythmique dans leurs chansons folkloriques (plur.).
- D'origine anglaise, ce mot fait référence au « peuple » et à la « connaissance ».
- Il dirige un orchestre.
- De la famille des percussions, instrument fait d'une marmite de métal reposant sur un trépied et sur lequel est tendu une membrane de peau ou de plastique (plur.).
- Compositeur hongrois qui a recueilli plus de 3500 mélodies folkloriques de son pays et qui ont été enregistrées sur phonographe.
- De la famille des cuivres, instrument de forme circulaire fait d'un long tube de près de 5 mètres.
- Cette danse est très populaire lors des soirées traditionnelles de « sets carrés » québécoises.
- Orchestre montréalais fondé en 1934.
- Il a composé 21 Danses hongroises pour piano.
- De la famille des cordes, il est un peu plus gros que le violon, mais on le tient de la même façon (sur l'épaule gauche, avec le menton).
- Cet instrument de la famille des bois est fait d'un tube de métal cylindrique en argent, en or ou même en platine.
- Instrument le plus gros et le plus grave de la famille des cuivres.

Mot mystère : -----

Petits trucs à mettre en pratique quand tu apprends une nouvelle pièce

Joue la main droite et la main gauche séparément pour apprendre les notes et les rythmes correctement. Passe plus de temps sur les parties difficiles. C'est souvent utile (particulièrement dans les pièces de Bach) de mémoriser les passages difficiles de la main gauche.

Identifie les différentes sections de ta pièce : une nouvelle mélodie, une barre de reprise ou un changement de nuance indique parfois une nouvelle section. Vérifie si certains motifs (mélodiques, rythmiques, harmoniques) se répètent.

Tape les rythmes difficiles avant de jouer les notes.

Regarde bien ta partition et trouve toutes les altérations accidentelles (dièses, bémols, bécarres).

Commence par identifier la tonalité de la pièce et réchauffe-toi en jouant une pièce dans le même ton que tu connais bien.

Porte attention aux nuances et aux articulations (phrasé, staccato, legato, coulés, etc.) dès les premières lectures.

LES BIENFAITS D'UNE ÉDUCATION MUSICALE

Lucie Renaud

repris de *La Muse Affiliée*, vol. 2, no 1

Depuis quelques années, l'importance de l'éducation musicale dans notre société de spécialisation scientifique semble constamment remise en question. Les coupures budgétaires affectent durement le système d'éducation et les dirigeants choisissent souvent de mettre l'accent sur les matières plus « pratiques » : français, mathématiques, sciences (avec une emphase sur l'informatique). En ajoutant les autres matières et activités parascolaires proposées aux jeunes, reste-t-il du temps pour l'apprentissage d'un instrument ou la participation à un ensemble vocal ? Dans le contexte actuel, est-ce un choix pertinent ?

La musique, particulièrement la musique classique, devrait-elle avoir une place plus importante dans le programme scolaire ? John Ruskin (un artiste, scientifique, poète, philosophe et critique d'art anglais du XIX^e siècle) a affirmé : « Les grandes nations rédigent leur histoire dans trois manuscrits : le livre de leurs accomplissements, celui de leurs paroles et celui de leur art. La compréhension de chacun de ces livres se révèle incomplète sauf si on l'interprète à la lumière des deux autres, mais le seul des trois sur lequel on puisse se fier est celui des arts. »

La théorie des intelligences multiples de Howard Gardner soutient d'autre part qu'il existe sept formes d'intelligence : linguistique, logique-mathématique, spatiale, musicale, kinesthésique, interpersonnelle et intrapersonnelle. Aucune ne devrait avoir préséance sur les autres.

La meilleure façon de profiter des joies de la musique est de décider de participer nous-mêmes à sa diffusion. Quand un individu joue ou

chante, quelle que soit la qualité de son interprétation, il devient membre actif d'un processus de création plutôt que simple consommateur passif. Ainsi, la survie de la musique passe par son partage.

Pratiquer un instrument en amateur ne devrait pas être considéré une activité moins importante que d'assister à un récital donné par un concertiste renommé. Il faut se rappeler que le mot amateur puise ses racines dans le latin amator qui signifie amoureux. Au Moyen Âge et pendant la période de la Renaissance, la distinction entre musiciens professionnels et amateurs était très floue.

Les professionnels gagnaient bien sûr leur vie en jouant de leur instrument, mais les amateurs, souvent des nobles, pouvaient se permettre de consacrer leur vie à la musique par pur amour. Ces derniers possédaient souvent une éducation musicale plus poussée et étaient meilleurs musiciens ! On n'a qu'à penser au Roi David (chanteur et joueur de lyre), à Frederick le Grand (flûtiste), à Thomas Jefferson (violoniste) ou à Gesualdo (un aristocrate qui a pu se permettre des expérimentations harmoniques jugées audacieuses pour son époque).

À l'époque classique, le genre musical appelé hausmusik (que l'on peut traduire par « musique domestique ») prend de l'importance. Il désigne une musique simple composée pour les dilettantes, que l'on joue à la maison et non en concert, pour le plaisir de pratiquer un instrument. L'amour de la musique se cultivait d'abord chez soi, les concerts publics étant souvent des événements sociaux ou religieux. La plupart des musiciens ne rêvaient pas de brûler les planches des grands théâtres, mais recherchaient plutôt une expérience de communion intime, une découverte d'eux-mêmes à travers la musique. Ce faisant, ils enrichissaient leur vie.

La musique sous toutes ses formes conserve une place prépondérante dans notre société moderne. Alors comment expliquer le peu d'engouement pour la pratique d'un instrument ? Notre société est peut-être devenue essentiellement orientée vers la consommation passive : la musique est devenue un « produit », une partie intégrante de nombreuses opérations de marketing. Elle nous vient par le disque, la radio ou la télévision ; elle devient, par son utilisation commerciale, omniprésente dans les supermarchés, les bureaux de médecin, le métro... De cette façon, elle se retrouve désincarnée, privée de sa vocation première de langage de l'esprit humain.

Depuis quelques années, de nombreuses recherches ont été effectuées afin de démontrer les bienfaits d'une éducation musicale. Une étude menée dans 17 pays a tenté de déterminer les habiletés de déduction scientifique des jeunes de 14 ans. Les Hongrois, les Hollandais et les Japonais ont remporté la palme. Dans ces trois pays, l'éducation musicale est obligatoire de la maternelle à la fin du secondaire. La méthode Kodály, devenue obligatoire dès 1960 en Hongrie, permet aujourd'hui à tous les écoliers de huit ans de chanter avec justesse et musicalité. Les performances académiques des étudiants hongrois, particulièrement en sciences et en mathématiques, demeurent remarquables.

Une autre étude, réalisée cette fois aux États-Unis, a démontré que les écoles qui atteignent un niveau académique plus élevé sont

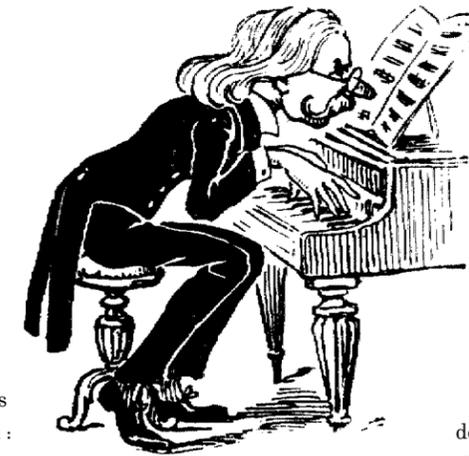
celles qui proposent à leurs étudiants un cursus incluant 20 à 30 % de disciplines artistiques, particulièrement la musique. Un exemple frappant est celui des élèves de l'école élémentaire St-Augustin dans le Bronx, qui échouaient en majorité. En 1984, un programme intensif de musique a été mis sur pied. Aujourd'hui, seulement 10 % de sa clientèle est sous la moyenne nationale.

On dénombre également plusieurs autres bénéfices de l'apprentissage musical :

1. la découverte du caractère unique de notre créativité personnelle ;
2. la compréhension et l'utilisation de symboles dans des contextes différents ;
3. une découverte inhabituelle des mathématiques ;
4. l'acquisition de l'esprit de synthèse et d'une discipline personnelle ;
5. la joie de s'exprimer ;
6. la participation à une réalisation artistique qui nous comble et nous met au défi tout à la fois ;
7. l'enrichissement de la connaissance de notre héritage culturel ;
8. la libération du stress quotidien en travaillant en harmonie avec la musique, seul ou en groupe ;
9. la découverte que tout ne peut être analysé, disséqué, que le subjectif a encore une place dans notre société.

La meilleure motivation à pratiquer un instrument n'est certes pas de donner raison à toutes ces études scientifiques ! La musique, langage universel, est plutôt un chemin qui permet d'explorer le côté émotif et esthétique de l'aventure humaine. L'enfant apprend que la musique tisse des liens directs entre lui-même et le monde qui l'entoure. La musique l'aide à découvrir qui il est. Quand il commence à réaliser qu'il existe une corrélation entre les heures de pratique investies et la qualité de son interprétation, la discipline personnelle se renforce d'elle-même.

Malgré un nombre impressionnant de manuels didactiques et de logiciels, rien ne peut remplacer le contact privilégié avec un professeur. Le choix de celui-ci reste une opération délicate. Un mauvais enseignement peut parfois laisser des séquelles physiques (tendinites et autres maladies d'instrumentistes) ou même psychologiques. Un enfant, si doué soit-il, ne pourra s'épanouir que si le pédagogue sait créer un lien de confiance unique avec lui, sachant s'adapter à ses qualités, intérêts et aptitudes. Le professeur se doit de transmettre à l'élève sa passion pour la musique ; ainsi, les parents apprendront eux aussi à en apprécier la magie. Certains professeurs insistent fortement sur la participation des étudiants à des concours. Toutefois, certains tempéraments ne supportent pas



bien ce type de pression et préféreront un professeur plus conciliant qui les fera jouer occasionnellement dans des concerts à l'atmosphère décontractée.

En tant que parent, il faut savoir que le monde de la musique classique professionnelle est particulièrement inhospitalier : un musicien, même bardé de diplômes, n'obtiendra pas automatiquement le succès. Plusieurs déceptions peuvent surgir le long du parcours sinueux de l'apprentissage. Elles demanderont, de la part du musicien, maturité, confiance en soi et en la solidité des liens affectifs.

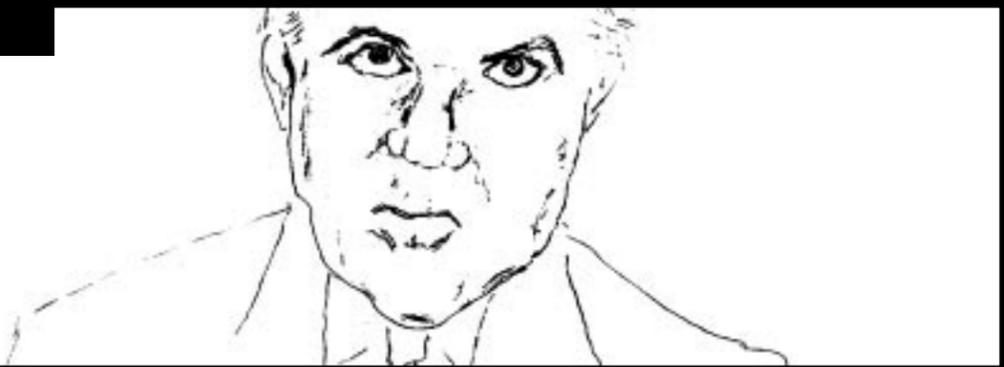
Le plaisir procuré par la musique durera toute la vie, peu importe la place occupée par celle-ci à l'âge adulte. La grande majorité des jeunes qui entament des études musicales ne deviendront jamais concertistes. Ce dont la musique a le plus besoin pour survivre reste un public éduqué, amoureux, fidèle, qui continuera d'encourager la pratique de cet art unique. Comme le disait Weber en 1817 : « La musique est aussi essentielle à la survie de l'humanité que l'amour. La musique est elle-même une des formes les plus pures de l'amour, le langage éternel des émotions et de ses subtiles métamorphoses ».

À tous ceux et celles qui se pensent encore être JEUNES, eh, bien non ! Fini tout ça, ouvrez les yeux.

1. Beaucoup d'étudiants qui vont rentrer cette année à l'université sont nés en 1984.
2. Ils n'ont jamais chanté : "We are the world, we are the children...", "Hey Jude" ou "Sunday, bloody Sunday".
3. Ils sont trop jeunes pour se souvenir de l'explosion du Challenger.
4. Pour eux, le Sida existe depuis toujours.
5. Ils n'ont jamais joué avec la console Atari ou au Commodore 64, ils ne connaissent même pas Pac-Man ou Wonderboy !
6. Le CD est apparu quand ils avaient à peine un an... Ils n'ont jamais eu de 45 tours de Pierre Lalonde ou de 8-pistes.
7. Beaucoup ignorent comment étaient fichus les anciens téléviseurs ils ne peuvent même pas s'expliquer comment on faisait avant, sans télécommande.
8. Ils croient qu'un téléphone "avec fil", c'est de la science-fiction.
9. Pour eux les patins à roulettes ont toujours eu les roues alignées.
10. Il se peut qu'ils n'aient jamais regardé "Sesame Street", "Goldorak", "StarTrek", "Mini Fée" ou "Maya l'abeille" et ne connaissent même pas Bobino ou Franfreluche.
11. Ils ne pensent jamais aux "Dents de la mer" lorsqu'ils se baignent et pour eux, Michael Jackson a toujours été blanc.
12. Ils croient que les "Charlie's Angels" et "Mission Impossible" sont des films sortis l'année dernière...



Walter Giesecking



L'enseignement de Walter Giesecking

Giesecking reste un cas unique dans l'histoire de l'interprétation pianistique. Doué d'une facilité déconcertante pour déchiffrer, comprendre et apprendre par cœur une partition, il a dû jouer toute la musique pour piano qui était éditée à son époque. Enfant prodige, il apprit seul à lire, à écrire et à jouer du piano, sans jamais avoir franchi le seuil d'une école.

Ce n'est qu'à l'âge de seize ans qu'il eut son premier professeur au Conservatoire de Hanovre, en la personne de Karl Leimer. À vingt ans, il donna l'intégrale des trente-deux sonates de Beethoven, jouées par cœur en six récitals. Non sans un certain humour, il prit la partition pour jouer les deux sonates faciles de l'opus 49.

Sa technique, dévoilée dans la Leimer-Giesecking Methode, repose sur le travail de la concentration et de la mémoire visuelle. Tant que l'œuvre n'est pas apprise et assimilée par simple lecture de la partition, l'élève ne doit pas toucher son piano. Cette philosophie repose sur le fait que la partition est une création consignée dans un livre sacré, la partition.

Giesecking et ses dons provoquèrent la stupéfaction chez beaucoup de ses contemporains. Au lieu de travailler huit heures par jour, deux suffisaient. Cela lui laissait beaucoup de disponibilité pour son passe-temps favori, la chasse aux papillons!

— Stéphane Villemin, *Les grands pianistes*, Éditions Georg, 1999, p. 120.

Giesecking insistait sur le respect du texte. « Jouez exactement ce que le compositeur a écrit », disait-il. La précision rythmique était un autre élément très important pour lui. Il travaillait également le phrasé et la sonorité avec beaucoup de minutie. Pour lui, la mélodie devait toujours être énoncée clairement et exigeait en tout temps un son chantant. Sa concentration était bien sûr phénoménale et il insistait : lors des séances de pratique, il ne fallait surtout jamais jouer deux notes sans que ce soit parfait.

Pour Giesecking, la technique était le *sine qua non* du jeu pianistique et c'est pourquoi il travaillait la technique pure et la technique appliquée dans les pièces. Le poids du bras droit devait supporter les doigts. Il travaillait les gammes avec une touche ferme et les reprenait ensuite *pianissimo*, très rapides et avec une grande égalité. Il travaillait les exercices pour les cinq doigts dans tous les tons, en transposant, toujours avec la plus grande égalité.

Il utilisait toujours les mêmes doigtés et prenait le temps

de bien les choisir. Contrairement à ce qui est généralement enseigné, les notes répétées l'étaient avec le même doigt.

Il entraînait les cinq doigts mais était conscient que le pouce et le cinquième doigt causaient des problèmes parce qu'ils sont différents des autres. Le pouce, épais et court, jouant sur le côté et non sur le bout, avait une mission spéciale dans les gammes et les arpèges, mais aussi l'importante fonction de chanter avec une voix riche. C'est aussi le fondement du jeu d'octaves.

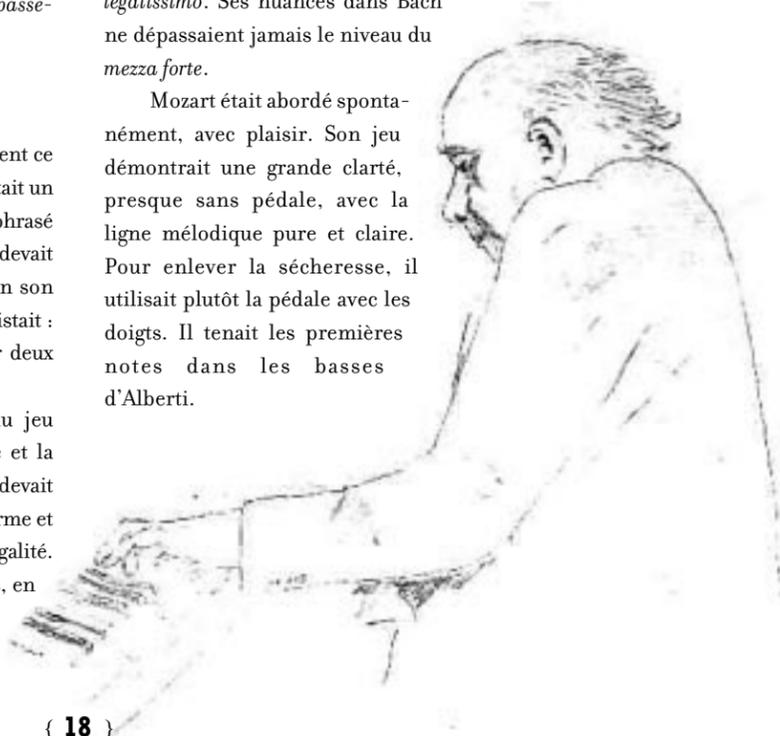
Pour acquérir brillance et vélocité, il travaillait en grande articulation, comme Marguerite Long, Czerny, Philip, les accords de 7^e diminuée. Chopin avait écrit à une élève de pratiquer des exercices dans la position d'un accord de 7^e diminuée et Giesecking avait repris ce conseil. Il travaillait ainsi des exercices de Philip pendant une quinzaine de minutes et des gammes et des arpèges pendant une trentaine.

La mélodie, quand elle était à la main droite, avait pour Giesecking un rôle de soprano. À la main gauche, la mélodie jouait plutôt le rôle du violoncelle. Il privilégiait alors les sons profonds et riches.

La qualité du toucher et l'utilisation judicieuse de la pédale faisaient également partie de sa technique pianistique.

Il travaillait Bach de deux façons, d'abord *staccato* et ensuite *legatissimo*. Ses nuances dans Bach ne dépassaient jamais le niveau du *mezza forte*.

Mozart était abordé spontanément, avec plaisir. Son jeu démontrait une grande clarté, presque sans pédale, avec la ligne mélodique pure et claire. Pour enlever la sécheresse, il utilisait plutôt la pédale avec les doigts. Il tenait les premières notes dans les basses d'Alberti.



Potions magiques



N.D.L.R. *Vous avez des secrets d'enseignement à partager? Vous proposez à vos étudiants une activité ludique et pédagogique qui accomplit des merveilles? Cette nouvelle chronique est pour vous! Vous pouvez nous l'envoyer par courriel au lucie.renaud@sympatico.ca, par écrit au 5224 Ponsard, Montréal, (Québec) H3W 2A8 ou en laissant vos coordonnées dans mon pigeonnier à Vincent d'Indy!*

Chanson-mystère

Une idée de Claudine Caron

La chanson-mystère est un jeu tout simple, fait maison, stimulant et éducatif pour les néo-pianistes qui apprennent à lire les notes sur la portée. Pour le professeur, il s'agit d'écrire la mélodie d'une chanson connue sur une portée, uniquement en rondes. De cette

manière, le seul indice pour déceler la mélodie est la clé et la hauteur des notes. Pendant les premiers mois de leçons d'un élève, je donne une chanson-mystère à chaque leçon. Un jeu d'échange se crée, dans la convivialité. L'enfant est généralement très fier d'avoir trouvé et de jouer l'air avec le rythme qu'il connaît d'emblée, sans qu'il soit écrit.

Pour lancer l'idée, je vous laisse avec celle-ci :

[Pomme de reinette et pomme d'api, à partir du fa central]

Nouveauté

Une version « musique en feuilles » des pièces du recueil *Musiques québécoises pour piano solo* a été réalisée. Comme dans le recueil, chaque partition s'accompagne d'un texte de Claudine Caron. Nous vous rappelons le titre de ces pièces québécoises inscrites au programme : *Catorze miniatures* « Pour le plaisir » de Nicole Carignan (8^e année), *Les Soirées du vendredi* de Raynald Arseneault (7^e), *La féline aux humeurs violacées* de Michel Frigon (9^e) et *L'île et l'eau* de Suzanne Hébert-Tremblay (9^e). Les personnes intéressées peuvent se les procurer à la Coop et au Centre de musique canadienne.

Je cours aux concours...

La 64^e édition du Concours OSM aura lieu du 13 au 15 novembre 2003 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur. Le Concours, ouvert à l'échelle nationale, aux jeunes musiciens, est consacré cette année au piano. Les récipiendaires des premiers prix de chaque classe (classes A et B) se produiront en concert avec l'Orchestre symphonique de Montréal, le dimanche 23 novembre 2003, à 14 h 30, dans le cadre de la série Les Dimanches en musique Lexus.

Les candidats seront entendus par un jury composé de : Anisia Campos, pianiste et pédagogue, Yolande Gaudreau, professeur de piano, Yoheved Kaplinski, directrice du département de piano de la Juilliard School à New-York, Natalie Pepin, professeur émérite de la faculté de musique de l'Université de Montréal, André Laplante, pianiste et pédagogue au Royal Conservatory of Music à Toronto, Stéphane Lemelin, pianiste et professeur au département de musique de l'Université d'Ottawa, et Rolf Bertsch, chef en résidence de l'OSM et pianiste.

HORAIRE

Jeudi 13 novembre

9 h 30 à 16 h : Demi-finales, catégorie B
(pianistes âgés de moins de 18 ans)

17 h à 19 h : Classe de maître donnée par Stéphane Lemelin, pianiste et professeur à l'Université d'Ottawa
Élèves de Christiane Claude, Yolande Gaudreau, Thérèse Gingras et Gislène Nepveu



20 h à 22 h : Classe de maître avec Yohaved Kaplinski, doyenne du département de piano de la Juilliard School
Élèves des Conservatoire de Gatineau et de Montréal, de l'Université de Montréal et de l'Université McGill

Vendredi 14 novembre

9 h 30 à 16 h : Demi-finales, catégorie A
(pianistes âgés de 18 à 25 ans)

20 h à 22 h : Classe de maître avec André Laplante, pianiste et professeur au Royal Conservatory of Music
Élèves des Conservatoire de Québec et de Montréal, de l'Université de Montréal et de l'Université McGill

Samedi 15 novembre

9 h 30 à 16 h : Finales, catégories A et B

Les épreuves et les classes de maître se déroulent à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (100, rue Sherbrooke Est. Montréal).
Renseignements : (514) 842-3402 / (514) 840-7413

Trois Préludes de Rodolphe Mathieu

Claudine Caron

Le compositeur Rodolphe Mathieu a été un artiste incompris, ignoré du public et quasiment oublié par l'histoire. C'est grâce aux travaux de la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre, à la réédition de partitions par la Société pour le patrimoine musical canadien et à l'enregistrement auquel a participé le pianiste Réjean Coallier qu'il est possible de replonger dans l'univers de ce compositeur audacieux. Marginale à l'époque au Québec, sa musique reste bel et bien attrayante et d'actualité. La pièce *Trois Préludes* suscitera sans doute l'intérêt de quelques pianistes en 8^e année désireux de combler de manière originale leur programme de musique canadienne.

Rodolphe Mathieu : à l'heure de son temps !

Le parcours de Rodolphe Mathieu (Grondines, 1890 – Montréal, 1962) ressemble à celui d'autres musiciens de son époque. Il débute l'étude de la musique avec ses sœurs. Adolescent, il s'installe à Montréal pour prendre des leçons de piano avec Alphonse Martin, de chant avec Céline Marier et un peu plus tard, d'harmonie, de contrepoint et de composition avec Alexis Contant. Après ces quelques années d'études, il obtient un poste d'organiste et il enseigne. En 1920, il poursuit ses études à la Schola Cantorum à Paris, avec comme professeurs Vincent-d'Indy en composition et Louis Aubert en orchestration. Pendant son séjour parisien, il suit aussi des cours de direction d'orchestre et de psychologie expérimentale. Au milieu des années 20, il retourne à Montréal où il enseigne et organise des soirées.

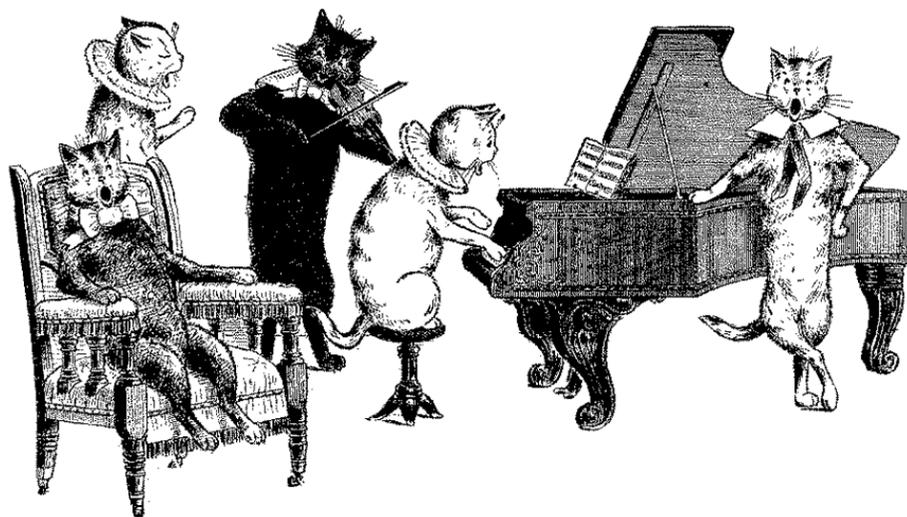
Sa musique est franchement singulière parmi le répertoire des compositeurs canadiens-français de la première moitié du XX^e siècle. Pourtant, si on observe la musique composée à la même période en France, celle de Mathieu est tout à fait à l'heure de son temps. Afin d'expliquer la pensée du musicien qu'il jouait, le pianiste Léo-Pol Morin écrivait, au sujet de Mathieu : « Son originalité, on la lui a reprochée [au Québec] comme une maladie,

comme une tare. Pensez donc ! Voici un musicien canadien qui ose être à date avec la langue musicale, et cela dès 1915 ! Voici un musicien qui cherche la langue musicale à sa fantaisie et aux caprices de son tempérament¹. » Contrairement aux idéaux de ses collègues, tournés vers le régionalisme, Mathieu dédaignait de s'inspirer du folklore pour composer, adoptant plutôt l'expression personnelle et le concept de l'art pour l'art.

Trois Préludes

Mathieu a composé *Trois Préludes* entre 1912 et 1915. Il s'agit de trois courts morceaux intitulés poétiquement ainsi : *Sur un nom*, *Vague...* et *J'écoute une muse qui me fuit*. Au moment de les composer, la forme libre du prélude convient au compositeur. Il écrit : « Les formes musicales doivent être relatives à nos besoins d'expression. Elles ne doivent jamais être déterminées d'avance en un plan défini et presque toujours identique, car l'œuvre ne serait plus une construction vivante mais immobile². » Or, deux périodes démarquent le style de ses œuvres. La première, de ses débuts à environ 1926, pendant laquelle il tient sans compromis à son droit de s'exprimer librement, sans les inspirations du folklore et de la musique du passé. *Trois Préludes* datent de cette période. Toutefois, à partir de 1927, l'année de la composition de sa Sonate, Mathieu s'exprime dans un langage musical postromantique, rappelant celui de Franck, avec un développement mélodique éminent. Il s'occupera ensuite de plus en plus de la carrière de son fils André et il délaissera peu à peu la composition.

Le premier prélude, *Sur un nom* (1912), est basé sur une cellule mélodique de deux secondes mineures avec une quarte intercalée. L'écriture, minimale, est toute en finesse et doit être jouée selon le caractère affectueux. La cellule initiale évolue jusqu'à la fin du morceau, avec les intervalles et le rythme qui varient. *Vague...* (1914), le deuxième prélude, est lent et triste. Il prend grosso modo la forme ABA. Cette fois, c'est une cellule rythmique qui, berçante, prend le dessus. L'intervalle de seconde reste omniprésente, aux deux mains. Le dernier prélude, *J'écoute une muse qui me fuit* (1915), contraste avec



les deux précédents puisqu'il est plus rapide et de caractère capricieux et léger. L'écriture pianistique redevient minimale. Une bonne part du morceau est écrite à une voix partagée entre les mains. Encore ici, les secondes majeures et mineures règnent. Jumelées, elles dessinent de courtes courbes où se mêlent chromatisme et diatonisme.

Quoique facile à aborder, autant esthétiquement que techniquement, je recommande à l'élève de s'attarder, dès le début de l'apprentissage, aux quelques mesures plus exigeantes :

Sur un nom : mes. 19 (2^e temps) à 22 (1^{er} t.), afin de bien réussir le point culminant du morceau.

Vague... : mes. 13 (2^e t.) à 20; 27 à 30 et 47 (2^e t.) à 50. C'est le plus difficile des trois !

J'écoute une muse qui me fuit : mesures 19 à 21 et 30 (2^e t.) à 34. Allez, hop ! Une bonne occasion de pratiquer de courts trilles.

La partition...

a été rééditée par la Société pour le patrimoine musical canadien. Elle est disponible à la Coop de l'École de musique Vincent-d'Indy et au Centre de musique canadienne.

Les enregistrements...

* *Rodolphe Mathieu (1890-1962), Musique de chambre*

Réjean Coallier, piano

Fonovox, VOX 7911-2, 1998 (disque compact)

* *Anthologie de la musique canadienne, Rodolphe Mathieu*

Louis Lortie, piano

Radio-Canada International, 4-ACM 32, 1988

(disque de vinyle)

Pour en savoir plus au sujet de Rodolphe Mathieu...

* La biographie complète et fouillée du compositeur paraîtra très prochainement, sous la plume de la musicologue

Marie-Thérèse Lefebvre, aux éditions Septentrion.

* BOURASSA-TRÉPANIÉRI, Juliette. Rodolphe Mathieu, dans

l'Encyclopédie de la musique au Canada, tome 2,

Fides, 1993, p. 2066-2069.

* LEFEBVRE, Marie-Thérèse.

Rodolphe Mathieu, choix de textes inédits,

Montréal, Guérin, 2000, 256 pages.

Les voies, les places et les parcs publics sont porteurs de l'histoire musicale

Le nom de Rodolphe Mathieu a été donné à une voie publique de Montréal en 1965. L'avenue Rodolphe-Mathieu longe ainsi le côté sud du parc Guillaume-Couture. Et, suivant la même idée, tout juste à l'ouest se trouve l'avenue Albani, probablement en l'honneur de la chanteuse Emma Albani. Le parc se situe dans l'arrondissement Mercier-Hochelaga-Maisonneuve.

Coups de cœur



PETER F. OSTWALD. Glenn Gould. Extase et tragédie d'un génie. Traduction du texte écrit en 1997 : Christian Dumais-Lvowski et Lise Deschamps-Ostwald. Éditions Actes Sud, 2003, 380 pages. Environ 48 \$.

Ce livre très touffu propose une approche différente de celle adoptée par les autres biographes de Glenn Gould. Ostwald propose, dès les premières lignes, un périple qui n'a rien à voir avec le voyeurisme et rend Gould profondément touchant. Psychiatre et violoniste doué, Ostwald explique les étapes qui ont mené à l'édification du mythe Glenn Gould. Il évoque l'enfance passée sous l'emprise d'une mère musicienne qui voulait transformer à tout prix cet unique enfant en un être exceptionnel (et qui le faisait chanter chaque voix musicale), le profond attachement que Gould éprouvait pour les animaux (il a légué une partie de sa fortune à la SPCA), la précocité exceptionnelle du pianiste, la relation alambiquée entretenue avec son professeur Alberto Guerrero (qui a lui transmis la fluidité du jeu et l'assise basse à l'instrument), l'ambiguïté de ses sentiments pour son père (qui a conçu la seule chaise que le pianiste ait jamais utilisée), le cabotinage et l'égoïsme, la douceur du cocon du studio d'enregistrement mais aussi les affres de Gould le compositeur qui souhaitait, plus que tout chose, atteindre l'immortalité. Le ton, vivant, oscille entre les informations factuelles, les interviews avec ceux qui ont côtoyé le pianiste, les descriptions musicales (peut-être l'élément le moins intéressant ici) et l'évaluation de l'état psychologique de Glenn. On déplorera peut-être certains coq-à-l'âne et le refus de se prononcer sur les maux qui ont ultimement détruit la santé mentale du pianiste. Comme toujours avec Actes Sud, on a droit à une présentation somptueuse (incluant plusieurs photos intimes) et à une mise en page des plus soignées. LR

Nouveautés COOP

Cathy ALBERGO, J. Mitzi KOLAR et Mark MROZINSKI. **Celebrate Piano! A Comprehensive Piano Method**, Éditions Frederick Harris Music, 2003.
Différents niveaux. Prix fluctuant autour de 20 \$.

Frederick Harris Music a lancé tout récemment une nouvelle méthode pour jeunes pianistes débutants qui a le net avantage d'intégrer toutes les notions à l'étude dans le même volume. On trouvera ainsi, outre les pièces (peut-être un peu trop simples pour les élèves plus doués), des notions et jeux de théorie, des exercices d'éveil auditif, des modules consacrés au rythme (excellente initiative) et des sections mettant l'accent sur la créativité (improvisation et composition sont toutes deux représentées). La section « Finger gyms » quant à elle permet de délier les petits doigts, mais toujours de façon ludique. Sous le vocable de TIPPS, la méthode propose une façon très pertinente d'aborder les pièces. Le *T* fait référence aux rythmes que l'on doit taper, le *I* aux intervalles à identifier, le *P* aux motifs (patterns) et aux structures de phrase et le *PS* permet de passer à l'action (*Play and Sing*). Du matériel supplémentaire est également disponible : disques compacts pour aider la pratique, livres de pièces plus étoffées et jeux de cartes de mémoire qui permettent d'intégrer les nouvelles notions de façon très ludique. **LR**

Hugo PINSTERBOER. **L'indispensable musical. Le guide de référence accessible. Piano**. The Tipbook Cy Cy, Pays-Bas, 2002.
Environ 15 \$.

Ce petit bouquin qui se glisse dans toutes les poches fourmille de renseignements sur l'instrument roi. Après une présentation générale et un aperçu de l'intérieur du piano (pages que les élèves seront ravis de consulter), on passe à un aspect plus technique : location ou achat de l'instrument, les raisons de la supériorité d'un piano sur un autre, une série d'essais techniques, des propositions de marques. On aborde ensuite l'entretien et l'accord du piano. Le glossaire et les pages de données fournis en annexe permettent de suivre de près l'évolution de son instrument. Des guides sont dédiés à la trompette et au trombone, au violon et à l'alto, à la guitare acoustique, à la batterie et au saxophone. **LR**

Jazz Piano. The Complete Method. Associated Board of the Royal Schools of Music, London, Éditions Hal Leonard, 2002.
Inclut un CD. Divers niveaux.

Pour les professeurs que l'inconnu n'effraie pas ou désireux de répondre aux demandes souvent pressantes des élèves qui réclament une approche résolument jazz, cette méthode complète propose des pièces (blues, standards et jazz contemporains), des exercices de mémoire auditive (répétition par l'élève d'un motif joué par le professeur,



reconnaissance d'accords), des études, des gammes et des arpèges qui mettent l'accent sur la technique pianistique jazz ainsi qu'un CD d'accompagnement. Le professeur pourra également consulter *Jazz Piano from Scratch*, un volume qui favorise une meilleure compréhension de l'approche et propose également des exercices complémentaires. **LR**

EN BREF...

Chantal Boulay et Dominique Millet offrent dans **La théorie en musique** (Éditions Gérard Billaudot, 20 % de rabais sur le prix suggéré de 28 \$ pour les membres de la COOP) un glossaire, des tableaux comparatifs, un survol clair et facile à comprendre des notions théoriques, une section sur les cadences et les accords et un tableau des compositeurs mentionnés dans l'ouvrage. Très convivial et présentation soignée !

À moins d'avoir passé la dernière année sur une île déserte, vous avez sans doute entendu parler du phénomène **Star Académie**. Pour un très raisonnable 20,95 \$, vous pourrez retrouver toutes les chansons du CD, incluant le maintenant célébrissime *Et c'est pas fini, c'est rien qu'un début*. Les arrangements ne sont pas nécessairement très simplifiés mais vous pourrez toujours les retravailler et les adapter au niveau de vos élèves.

La musique de Chopin ne s'est jamais aussi bien portée que depuis la sortie du film **Le pianiste** de Roman Polanski l'année dernière. On retrouve dans ce livre presque tous les extraits de la trame sonore. Bien sûr, vous pouvez vous procurer toutes ces pièces en édition originale, mais certaines jeunes filles pratiqueront peut-être avec plus d'ardeur en contemplant le joli minois d'Adrien Brody.

Dans sa **Poésie de la musique**, Anna Farkas propose un manuel très inspirant d'initiation musicale pour les tout-petits (Éditions Combre, environ 4,7 \$ avec CD). Diplômée en éducation Orff et Kodály, Farkas propose aux quatre à six ans des exercices avec instruments de percussion, des jeux de notes (avec cartes incluses), des devoirs d'écriture et un apprentissage de la lecture musicale à l'instrument, mais aussi vocalement. Les pages de gauche regorgent de renseignements pour le professeur; celles de droite, plus aérées, sont réservées aux élèves. **LR**

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.

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

www.scena.org

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

www.osm.ca

laissez-vous emporter
par le nouveau site de l'OSM