

## 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](mailto: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 : \$7 pour 3 numéros (10 \$ 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.





## TABLE DES MATIÈRES

Melody Bober : un nom prédestiné à la musique  
par Josée Allard {p. 4}

Le cœur à ses raisons... {p. 5}  
par Lucie Renaud

Le Sacre du Printemps : pierre angulaire  
du répertoire du xx<sup>e</sup> siècle {p. 6}  
par Lucie Renaud

« Travail atypique » ou tout prendre à tout prix ! {p. 9}  
par Geneviève Beaudet

La page des jeunes  
La voix de son maître {p. 10}  
par Lucie Renaud

Les écoles nationales de piano :  
un survol historique {p. 12}  
par Lucie Renaud

Steinway : « L'instrument des immortels » {p. 14}  
par Lise Viens

L'enseignement de la musique en Russie {p. 16}  
Compte-rendu de la conférence prononcée  
par Mme Esfir Dyachkov

Petites annonces {p. 17}

Nouveautés COOP {p. 18}

## ÉQUIPE DE RÉDACTION

RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud  
RÉDACTION : Josée Allard, Geneviève Beaudet, Lise Viens  
GRAPHISME : Albert Cormier  
RÉVISION : Daniel Durocher

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

## L'AMOUR DU JEU

LUCIE RENAUD  
rédactrice en chef

L'amour du jeu serait-il malheureusement devenu synonyme d'appât du gain ? La réponse va peut-être de soi quand on pense aux jeux de hasard. Malheureusement, il semble que le domaine de la pratique d'un instrument musical n'y échappe pas non plus. Avec les directions de quatre des cinq plus grands orchestres américains (Cleveland, New York, Philadelphie et Chicago) en négociation avec leurs musiciens, la saison 2004-2005 se jouera probablement, comme celles des étoiles de la Ligue nationale de hockey, à coups de gros dollars et de menaces de grèves. (Il ne faudrait pas oublier, tout près de nous, que l'entente collective entre les musiciens et la direction de l'OSM est loin d'être réglée.) Les musiciens seraient-ils devenus des fonctionnaires blasés ? Auraient-ils oublié la raison primordiale pour laquelle, jadis, ils ont fait le choix de jouer d'un instrument, de façon ludique, bien avant qu'il devienne lucratif ?

Malgré la situation plus que précaire du monde de la musique classique et de la sursaturation de l'industrie du disque, la grogne passe de *mezzo forte* à *fortissimo* dans la plupart des organisations. Avons-nous besoin de rappeler qu'au cours des dernières années, plusieurs orchestres ont dû se placer sous la protection de la loi contre la faillite ? Certains, comme ceux de Calgary, ont réussi, grâce à des restrictions importantes et des restructurations complètes, à renaître de leurs cendres et à prouver, hors de tout doute, que leur présence n'était pas seulement un luxe au cœur d'une communauté, mais une nécessité.

Considérant l'avenir si précaire du musicien professionnel, est-il encore pertinent de poursuivre notre mission – je dirais même notre apostolat – d'enseignant ? Pour moi, la réponse reste un retentissant « oui ». Les jeunes d'aujourd'hui (et le monde qu'ils habiteront ou dirigeront, une fois adultes) ont un besoin désespéré d'intégrer la pratique d'une

discipline artistique dans leur quotidien, pour la beauté du geste bien sûr, pour le besoin viscéral de tout être humain de s'exprimer, de se révéler à travers son instrument. Il ne faudrait toutefois pas oublier l'importance d'intégrer une forme de discipline personnelle, condition *sine qua non* au dépassement de ses limites. Qu'ils deviennent comptables, plombiers ou vice-présidents d'entreprise, ce *modus operandi* continuera de les guider, dans la rigueur du geste quotidien comme dans l'élaboration d'un projet de longue haleine.

Pour cela, il faudra qu'on leur ait transmis l'amour du jeu dès les premières semaines d'enseignement. Je le répète souvent aux parents : la première année se joue sous le signe de la séduction. Dès le premier cours, il importe que l'enfant soit capable de jouer ne serait-ce que le début de *Fais dodo* ou de *La ferme à Mathurin*. Il sera toujours temps en cours d'année de replacer l'angle du poignet et d'améliorer la lecture, cette denrée essentielle à l'épanouissement de cet amour du jeu. Éventuellement, sans avoir l'air d'y toucher, le professeur saura en douceur intégrer l'amour du travail bien fait (« l'amour de la belle ouvrage », comme disaient nos grands-parents) et valoriser l'intérêt de la répétition réfléchie plutôt que mécanique. Si l'enthousiasme flanche – ou plutôt quand, car, soyez-en assuré, il vacillera ! – il sera temps de revenir, encore une fois, à l'amour du jeu, en intégrant une pièce populaire dont rêve l'enfant depuis des mois, en proposant un duo avec un autre élève du même niveau (c'est fou comment les liens se tissent vite entre musiciens !) ou en intégrant des jeux au processus d'apprentissage. Comme l'écrivait le peintre Marcel Duchamp, « l'art est un jeu entre tous les hommes de toutes les époques ».

Je vous souhaite donc une année sous le signe de l'amour et du jeu !



## MELODY BOBER UN NOM PRÉDESTINÉ À LA MUSIQUE

JOSÉE ALLARD

Le 28 août dernier, l'été refermant tranquillement ses portes et la rentrée scolaire battant son plein, l'atelier de Mme Melody Bober tombait juste à point.

Forts de leurs bonnes intentions pour la nouvelle année scolaire, de nombreux professeurs ont assisté au dernier atelier d'une série donnée par Mme Bober en plusieurs endroits des États-Unis et du Canada.

Pianiste de formation et active dans le monde de l'éducation musicale depuis 25 ans, Mme Bober a présenté plusieurs de ses compositions. À la fois expressives et virtuoses, elles représentent un défi pour le jeune pianiste. Sa musique, vivante et imagée, est faite de sonorités modernes teintées de couleurs jazz et évoque parfois, au dire des élèves, des musiques de films américains.

La classe a débuté par une vidéo de l'enseignement de Nancy et de Randall Faber, bien connus pour leur série de méthodes Piano Adventures (publiée chez FJH Company). Les professeurs présents ont pu se familiariser avec la toute dernière adaptation de leur méthode, Piano Adventures for the Older beginner, méthode accessible pour l'adolescent ou l'adulte débutant désireux d'accélérer son apprentissage tout en respectant les étapes. De façon générale, il faut souligner chez les Faber leurs efforts pour développer la créativité, le dynamisme de leurs compositions et les duos si susceptibles de soutenir le jeune étudiant.

Quant à Mme Bober, elle apporte une dimension importante à son enseignement : elle démontre que la composition peut être accessible aux élèves et qu'ils peuvent développer une motivation à intégrer ses compositions à divers événements de leurs vies, que ce soit un mariage, une célébration, Noël ou toute autre occasion. De ses compositions, je retiens L'Agent X, pour ceux qui aiment le mystère, Standing Ovations, pour les adolescentes de niveau intermédiaire et My First Piano Recital, pour les débutants.

Bien que les compositeurs des siècles passés demeurent des incontournables, les compositions de Melody Bober sont intéressantes à ajouter au répertoire des élèves car elles rejoignent le goût pour les sonorités modernes de l'étudiant d'aujourd'hui.

Avec un nom ainsi prédestiné à la musique, il n'est pas étonnant que Mme Bober ait choisi ce métier !

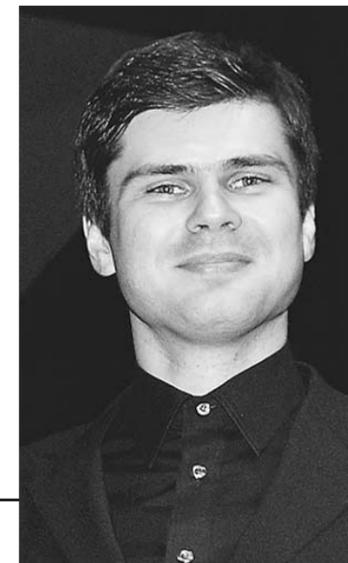
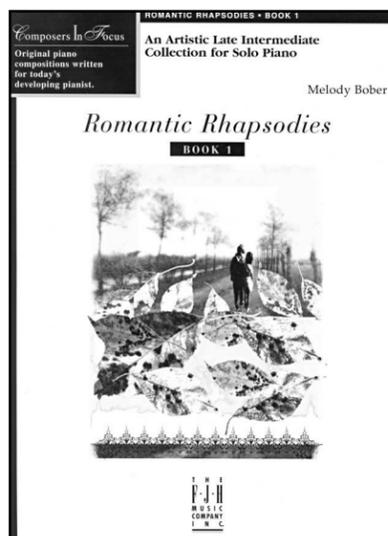


Photo : CMIM / Photo360.ca

## LE CŒUR A SES RAISONS...

LUCIE RENAUD

Quand j'ai décidé de plonger dans la folle aventure de la troisième édition du Concours Musical International de Montréal, la pianiste en moi n'a pas hésité une seconde. Je me souviens encore avec une précision quasi maniaque de la victoire d'Ivo Pogorelich à l'ancien Concours international en 1980 et de l'importance que celle-ci a pris dans la vie de l'adolescente que j'étais alors. Quelques semaines plus tard, je prenais la décision de poursuivre des études avancées en musique. La journaliste n'a pas non plus laissé sa place, salivant à l'avance à la pensée de tous ces pianistes à rencontrer, à décortiquer, à analyser. J'avais simplement omis dans l'équation la possibilité que la spécialiste pourrait simplement être profondément touchée par plusieurs moments (en demi-finale et en finale) d'une rare intensité et par quelques rencontres absolument magiques réalisées en périphérie de cette grande fête du piano. Je serai finalement « tombée en Concours » comme on dit « tomber en amour », d'une façon épidermique, quasi viscérale, finalement profondément humaine.

Ce n'est peut-être pas un hasard que les deux premiers concurrents que j'ai rencontrés à la veille de l'inauguration officielle aient été Ginteras Januševičius et Sergeï Salov. Ginteras avait été le premier qui avait osé répondre à ces quatre questions informelles que j'avais fait parvenir aux concurrents (Un gros merci à ceux qui ont répondu pour ce témoignage éloquent !) et j'ai tout de suite apprécié son sourire communicatif, le plaisir quasi palpable qu'il ressentait à participer au Concours et la grande maturité qui transparaissait dans ses propos. Dès sa limpide Sonate de Haydn et ses miraculeuses *Études-tableaux* de Rachmaninov en

demi-finale, j'étais accro. Son Concerto en *la* majeur de Mozart restera gravé dans ma mémoire musicale pour de longues années, même si le jury n'a pas semblé sensible à la pure magie qui s'est dégagé de ce moment.

Le premier contact que j'ai eu avec Sergeï a, lui aussi, tourné autour de ces fameuses questions. Quand il a vu le nom sur ma cocarde, il s'est tout de suite confondu en excuses pour ne pas avoir répondu à ces questions, qu'il considérait difficiles mais en même temps essentielles et qui méritait selon lui une réflexion soutenue avant de pouvoir se commettre. Premier échange qui a permis de déceler l'intensité du personnage, le trouble créateur qui l'anime, la profondeur de ses interrogations et son apparente urgence de vivre. Une nouvelle amie commune, plus « musicophile » convaincue que spécialiste du répertoire, lui demande le même jour d'évoquer pour elle ce qu'il imagine dans sa tête quand il joue. Plutôt que de mentionner l'univers du compositeur, les inpondérables techniques qui balisent le parcours de tout pianiste ou la transmission d'un message au public, il plonge plutôt dans le mouvement et parle d'océan, de tumulte, de vagues. La musique est, il est vrai, une succession de pauses et de ressacs.

Quelques jours plus tard, il présentait un programme de demi-finale plus ou moins dangereux : la Sonate opus 109 de Beethoven (choisie par tant de candidats qu'elle devenait presque une seconde pièce imposée) très lyrique (mais qui manquait peut-être un peu de direction dans la fugue finale), deux pièces de Chopin (une décision audacieuse en concours international quand on sait que chacun des juges a déjà une image plus ou moins immuable de la façon d'aborder Chopin) et les époustouflantes scènes du *Petrouchka* de Stravinski, d'une redoutable difficulté. Pari tenu, le jury se prononce : il se retrouve parmi les finalistes.

# Le Sacre du Printemps pierre angulaire du répertoire symphonique du XX<sup>e</sup> siècle

LUCIE RENAUD

On se souvient toujours de la première fois... Si cette phrase fait généralement référence au premier baiser, elle peut sans nul doute s'appliquer à l'écoute du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski. Certains l'auront peut-être apprivoisé très tôt, étendus sur le tapis du salon, trame sonore soutenant le récit de la fin de l'ère de dinosaures dans *Fantasia*. Monde perdu en ébullition, vision de la naissance et de la déchéance d'une époque qui a de tout temps marqué l'imaginaire enfantin : Walt Disney y a su utiliser admirablement l'œuvre de Stravinski. Certains l'ont peut-être découverte accompagnant la chorégraphie déstabilisante de Marie Chouinard (son *Sacre* est devenu un classique de la danse contemporaine québécoise) ou celle de Maurice Béjart, au début des années 1960. Les images tribales fortes, la musique extrêmement rythmée et aux dissonances marquées, le sujet païen du livret étonnent encore, près d'un siècle après la création du ballet. Pourtant, une fois qu'on l'a entendu une première fois, on n'a de cesse que de renouveler l'expérience, de plonger plus profondément dans l'œuvre, de s'approprier ce phare du répertoire symphonique du XX<sup>e</sup> siècle.

Il n'est pas exagéré d'affirmer aujourd'hui que *Le Sacre du Printemps* constitue l'un des piliers du modernisme musical, à côté du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy ou du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg, tous deux créés en 1912. « Stravinski reste certainement pour moi l'un des grands génies du XX<sup>e</sup> siècle », affirme Jacques Lacombe, premier chef invité de l'OSM, dans une entrevue parue dans *La Scena Musicale* en juin 2003 (voir le lien Web en fin d'article). « Pourtant, il a à la fois, et ça peut paraître choquant, un côté un peu anti-académique et qui sort complètement des sentiers battus. La force de Stravinski est d'arriver à créer quelque chose de complètement nouveau, tout en conservant derrière les notes, si j'ose dire, un enracinement profond dans la tradition, contrairement à beaucoup de compositeurs d'avant-garde (même s'il peut paraître étonnant de parler aujourd'hui du *Sacre* comme d'une œuvre d'avant-garde). Il y avait au début de ce siècle un courant romantique qui commençait à être suranné. C'est dans ce contexte-là que Stravinski est arrivé avec une vision radicalement nouvelle, anti-académique, mais qui dénote toutefois une technique très solide et un génie pour l'orchestration. Ce devait être une époque magnifique. Si j'avais personnellement le choix, je retournerais soit à Vienne au tournant du siècle, soit à Paris à l'époque du *Sacre*. Bien sûr, le travail de Stravinski n'a pas forcément été compris de tous à l'époque et sa musique représentait une série de défis pour les musiciens. Pour un orchestre qui monte cette pièce pour la première fois, il y a encore aujourd'hui des difficultés à surmonter. Ça reste toujours une œuvre stimulante à diriger, tant sur le



plan de la direction d'orchestre que sur celui de la technique. Il n'y a pratiquement pas de moment de répit pour la centaine de musiciens requis et ils sont tous sollicités de manière virtuose. »

Comme pour *Petrouchka*, *Le Sacre du Printemps* est né d'une vision qu'aurait eue Stravinski en 1910. Il écrit dans *Chroniques de ma vie* : « En finissant à Saint-Petersbourg les dernières pages de *L'Oiseau de feu*, j'entrevis un jour, de façon absolument inattendue, car mon esprit était alors occupé par des choses tout à fait différentes, j'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite païen : les vieux sages, assis en cercle et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. Ce fut le thème du *Sacre du Printemps*. »

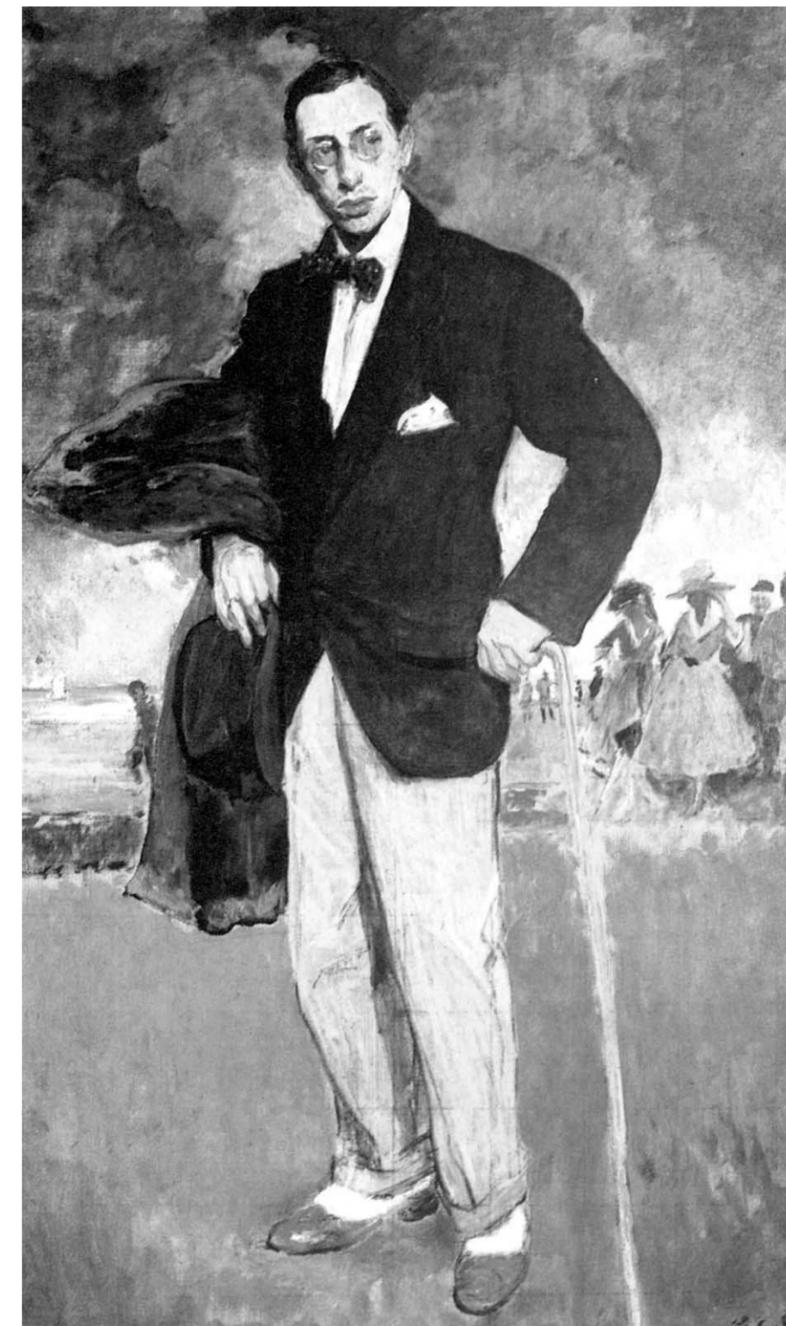
Le ballet ne comporte pas d'intrigue, comme Stravinski l'explique plus loin : « *Le Sacre du Printemps* est une œuvre musico-chorégraphique. Ce sont des images de la Russie païenne unifiées par une seule idée fondamentale : le mystère du surgissement du pouvoir créateur du printemps. Il n'y a pas d'anecdote. » Le ballet se divise en deux tableaux : l'adoration de la terre, où des danses sacrées se transforment progressivement en trances sauvages et terminent en un combat entre deux tribus rivales qui enlèvent les jeunes filles, et le sacrifice, où l'une d'entre elles doit être sacrifiée à la terre et meurt après avoir livré une danse frénétique).

Non seulement les maquettes des costumes et des décors, mais aussi l'argument du ballet ont été conçus conjointement par Stravinski et le peintre Nicolas Roerich (1874–1947), avant que le danseur étoile Vaslav Nijinski (qui n'avait que 24 ans) ne s'attaque à la chorégraphie. Nijinski a de la difficulté à s'approprier l'œuvre. La modernité de la musique dérouta et posa des problèmes aux danseurs, tandis que les mouvements, en opposition avec leurs bases classiques, les font souffrir. Une centaine de répétitions est nécessaire pour que les danseurs croient finalement à l'œuvre.

La première du *Sacre*, le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, devait déclencher l'un des plus retentissants scandales de l'histoire de la musique. Des sifflets fusent tandis qu'une rixe éclate entre ceux qui aiment et ceux qui détestent l'œuvre, rendant par moments la musique quasi inaudible. Impossible de savoir avec certitude si la cause de ce scandale était plutôt liée à la musique de Stravinski ou à la chorégraphie de Nijinski. Imperturbable, le chef d'orchestre Pierre Monteux dirige l'œuvre jusqu'au bout. Le public, ne sachant comment réagir à la violence du spectacle, n'y comprend rien. Les critiques du lendemain sont lapidaires, n'hésitant pas à parler du « Massacre » du *Printemps*. Certains artistes comme Maurice Ravel ou Jean Cocteau s'enthousiasment pour le *Sacre*, mais rares sont les critiques qui tentent d'analyser la nouveauté de l'œuvre. Le ballet est redonné quatre fois à Paris, puis quatre fois à Londres en juillet. Ne récoltant qu'incompréhension du public, Diaghilev le retirera définitivement du répertoire des Ballets russes.

## LES MOUVEMENTS ARTISTIQUES AUTOUR DU SACRE LES BALLETS RUSSES

Serge Diaghilev (1872–1929) crée cette célèbre compagnie de ballets en 1909 à Saint-Petersbourg. Il saura révéler au public le talent de nombreux danseurs et chorégraphes (Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Michel Fokine et Serge Lifar), de grands compositeurs russes (Moussorgski, Prokofiev, Stravinski et Rimski-Korsakov) et des peintres célèbres (Picasso, Matisse et



Igor Stravinski

Braque). La compagnie se fit connaître par de nombreuses tournées internationales, notamment à Paris.

### Quelques ballets marquants créés par les Ballets russes

- 1909 : *Les Sylphides* (chorégraphie de Fokine / musique de Chopin)
- 1910 : *L'Oiseau de Feu* (Fokine / Stravinski)
- 1911 : *Petrouchka* (Fokine / Stravinski)
- 1912 : *L'après-midi d'un Faune* (Nijinski / Debussy)  
*Daphnis et Chloé* (Fokine / Ravel)
- 1913 : *Le Sacre du Printemps* (Nijinski / Stravinski)
- 1914 : *Le Coq d'Or* (Fokine / Rimski-Korsakov)
- 1920 : *Le Chant du Rossignol* (Massine / Stravinski)
- 1923 : *Les Noces* (Nijinska / Stravinski)
- 1928 : *Apollon musagète* (Balanchine / Stravinski)

**Symbolisme**

Terme utilisé pour définir les tendances artistiques idéalistes, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tendances qui font une large place aux symboles et à l'imaginaire et s'opposent au naturalisme et au positivisme scientifique.

**Le Cubisme**

Le cubisme est un courant artistique (actif surtout entre 1910 et 1930) caractérisé par l'abandon de l'imitation réaliste au profit d'une multiplication des angles de vision et d'une décomposition des motifs en éléments géométriques simples, de manière à donner une représentation plus complète.

*Les Demoiselles d'Avignon*, le tableau qui matérialise le cubisme est produit par Picasso en 1906. Le tableau, qui paraît être inspiré par *Les Grandes Baigneuses* de Cézanne, transforme les objets concrets, des femmes, en formes géométriques essentiellement abstraites. Le matériel de base se transforme en source d'inspiration. *Les Musiciens*, tableau de Picasso, avec son Arlequin, son Pierrot et son moine, est un bon exemple de cette tendance.

**Expressionnisme**

L'expressionnisme s'est manifesté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et jusque vers 1925, en réaction à l'impressionnisme. Le mouvement rejette l'objectivité et l'optimisme scientiste et est

caractérisé par l'expression de l'angoisse existentielle et de la violence cachée de la société bourgeoise au moyen d'oppositions brutales de couleurs et de formes simplifiées.

Le chef-d'œuvre d'Edvard Munch, *Le Cri*, représente parfaitement ce mouvement en exprimant merveilleusement la solitude de l'homme dans la nature. Ce tableau est probablement l'œuvre d'art la plus reproduite.

**QUELQUES LIENS UTILES**

**Présentation de l'œuvre dans un contexte historique :**

<http://www.scena.org/lsm/sm5-6/RiteOfSpring-fr.htm>

**Pour une analyse en profondeur de l'œuvre, tant musicale que chorégraphique :**

<http://www.cndp.fr/balletrusse/pedago/sacre.htm#>

**Jacques Lacombe évoque sa vision du *Sacre du Printemps* :**

<http://www.scena.org/lsm/sm8-9/Sacre-printemps.htm>

**Les Ballets russes**

<http://www.cndp.fr/balletrusse/intro.htm>

**La peinture au début du XX<sup>e</sup> siècle**

<http://webpublic.ac-dijon.fr/pedago/music/bac2000/stravins/peintres.htm>

**Nicolas Roerich**

<http://www.roerich.org/>

**Le cœur...**

Suite de la p. 5

Lors de la réception qui suit l'annonce des résultats, on le sent mi-béat et mi-réaliste. Il finit par raconter dans un éclat de rire qu'une des dernières fois qu'il avait interprété le même programme, sur un bateau de croisière, le résultat avait été, selon lui (on se permet de douter!) rien de moins que désastreux. Malgré sa désopilante imitation de lui-même (Avec de larges gestes, il reproduit avec sa main gauche les présumées notes ratées du Chopin!), on sent pourtant que cette façade de charmeur invétéré cache de troublantes préoccupations. Il invoque alors la nécessité de jouir de la vie mais de maintenir un équilibre.

Deux jours après son vingt-cinquième anniversaire de naissance (qu'il tenait à souligner dignement en sortant en boîte), il prend possession de la scène de la Salle Wilfrid-Pelletier et enflamme en quelques instants les mélomanes massés en salle. Dès les premiers instants du premier mouvement, la communication s'installe, la poésie domine. La musique règne et fait oublier en quelques secondes rafales de traits, fusées d'arpèges, trilles, octaves casse-cou et autres difficultés techniques prodigieuses qui ponctuent ce titanesque concerto.

Le dialogue avec le violoncelle solo au troisième mouvement devient un moment d'une complicité



Photo : CMIM

parfaite, une sonate accompagnée. Le regard du pianiste suit les gestes du violoncelliste, leurs deux respirations semblent se fondre en une seule, la magie opère. Sergei racontera le lendemain qu'il a pris le risque (qui semble anodin mais, en fait, énorme) de laisser parler son cœur : « Si je décide de jouer avec mon âme, avec mon cœur, je devrai montrer toutes mes imperfections, avec les conséquences que cela pourrait avoir sur le jury. » Il mentionnera du même souffle

que, même s'il vient de raconter à tous, avec un sourire dévastateur, qu'il se sentait « euphorique », ce n'était pas tout à fait vrai. « Je suis le même qu'il y a quelques semaines, alors que je doutais de moi et de ma décision de participer à ce Concours », invoque-t-il. Il sentait confusément que son interprétation à Montréal serait mémorable et le propulserait vers le sommet ou au contraire purement médiocre, ce qui l'aurait sans doute replongé dans des abîmes de doute. Quand il s'ouvre, on sent immédiatement la fissure entre son image de jeune premier pétillant et la nature intime, parfois sombre, de l'art qui l'habite tout entier. Voilà peut-être la raison qui explique comment il a volé le cœur du public – et, par extension, du jury –, cette dualité nous renvoyant à celle qui nous habite tous. La musique est, après tout, le langage de l'âme.

# « TRAVAIL ATYPIQUE » OU TOUT PRENDRE À TOUT PRIX !

GENEVIÈVE BEAUDET  
GDAUMIER@HOTMAIL.COM

Qui parmi vous est assez brave pour refuser un job ? Levez la main, vous qui ne faites pas faire des pirouettes à votre horaire d'enseignement si on vous offre un contrat d'accompagnement pour un concours, ou qui vous déclarez non disponible pour embarquer dans un projet de concert ou de composition intéressant. Et ce, sans compter les contrats « à côté » pour ceux et celles d'entre nous qui avons un deuxième, voire un troisième métier en communication, en accord ou en vente d'instruments ou en administration, par exemple...

Or, c'est à ce moment que la gestion du temps devient un art combien périlleux pour notre équilibre personnel... Bienvenue dans le royaume du musicien-travailleur autonome, mon royaume en tout cas, où il vaut mieux (vraiment ?) tout prendre pour ne rien manquer, au risque qu'on ne vous rappelle plus...

**EXTRAITS DE VIE D'UN RÉPONDEUR**

« Salut Geneviève, c'est moi, ta violoniste préférée. Comment ça va ? Es-tu disponible dimanche dans trois semaines pour un mariage à l'église Saint-Machin ? (J'avais prévu d'aller à la campagne avec mon chum, mais c'est pas grave, je vais annuler.) On ferait le même répertoire que la dernière fois (c'était il y a deux ans, mais c'est pas grave, j'ai une bonne mémoire) et on partagerait le cachet. Rappelle-moi si possible mercredi ou jeudi entre 18 h et 21 h (pendant que j'enseigne, autrement dit) car je suis **difficile à rejoindre**, comme tu sais... »

« Bonjour, madame Beaudet. Ici madame Unetelle. Madame Chose m'a parlé de vous et j'aimerais que mon fils prenne des cours de piano avec vous. Mais voilà, nous sommes **seulement disponibles** le lundi soir (C'était mon soir de conditionnement physique, mais c'est pas grave...)

« Bonjour Geneviève, c'est « moi » (mon boss, tu veux dire). Peux-tu te libérer vendredi soir pour un C.A. ? Je sais que tu donnes des cours de piano habituellement, mais **c'est vraiment important** (c'est toujours très important) que tu sois là... »

"Hi Genevieve, this is Gerry from the Church. How are you? Listen, can you come Thursday instead of Tuesday next week for the choir rehearsal? Janet can't make it next Thursday (I can't either and you know it but it doesn't seem to matter) but **we really can't miss** that rehearsal as you know..."

« Le message est pour madame Geneviève Beaudet. Ici madame ABC du Conseil des arts et des lettres du Québec. Bonjour, madame. J'aimerais que vous me rappeliez **le plus tôt possible** concernant la demande de bourse aux artistes professionnels que vous nous avez acheminée dernièrement. Il semble y avoir un petit problème au niveau de l'échéancier de réalisation des activités... »

« Geneviève, c'est ... ton chum. Ça fait trois fois que tu annules notre excursion à la montagne XYZ. Je pense que là, on devrait peut-être **faire une pause** dans notre relation parce que t'as pas le temps, finalement, de me voir ou qu'on fasse des choses ensemble... » (Non, c'est pas ça que je veux. Au secours!)

Alors, comment s'en sortir ? Eh bien, c'est simple, me direz-vous : il faut savoir choisir et répondre non à l'occasion. Seulement, on a juste une vie de musicien à vivre. Si on fait carrière en musique, généralement c'est parce que... on aime la musique. Or, chez plusieurs musiciens (et je m'inclus dans ce lot), plusieurs aspects du métier nous intéressent : certains nous permettent de gagner notre vie, comme l'enseignement, d'autres pas vraiment, comme la composition et l'interprétation – sauf exception. Alors la réponse à ce problème n'est pas simple et la solution est très personnelle. Alors, vous, comment faites-vous ?

# LA VOIX DE SON MAÎTRE

Lucie Renaud



Chaque humain possède un instrument de musique unique qu'il transporte partout avec lui : sa voix. Outil de communication, de travail, de vocation, de plaisir, notre voix nous révèle. Elle dévoile notre richesse, tout en déclinant notre identité et notre spécificité. Le chant, de son côté, nous rassemble tous. Des gens de cultures différentes, sans aucun bagage commun, peuvent se rencontrer et chanter ensemble sans partition avec beaucoup de plaisir (comme c'est le cas lors des feux de camp animés, par exemple). Les berceuses du monde entier endorment les bébés, qu'elles sont chantées dans des langues inconnues ou simplement fredonnées.

Il existe des voix naturelles (les organes étant idéalement positionnés) et des voix travaillées, éduquées en fonction de leurs caractéristiques imparfaites mais étonnamment perfectibles (de la même façon qu'un pianiste maîtrise progressivement son instrument). Pour s'épanouir, la voix chantée doit être soumise à une éducation stricte dont les buts varient. Elle peut devenir sensible aux micro-intervalles (Le

répertoire traditionnel indien subdivise par exemple l'octave en 22 shrutis.) ou bien aux 12 demi-tons de la gamme occidentale que nous connaissons. On peut travailler sa pureté, sa justesse, sa virtuosité et sa puissance ou exploiter la diversité de ses registres (comme dans le jodel, aussi appelé « tyrolienne »).



Par la magie de son type de voix, sa couleur, son timbre, des aigus agiles ou des graves somptueux, le chanteur peut dialoguer avec un ou plusieurs instruments, séduire le public et le projeter dans une autre dimension.

## COMMENT LE SON EST-IL PRODUIT ?

Les sons émis par la voix parlée ou chantée sont produits par le larynx et la cavité pharyngo-buccale. La voix humaine est constituée par un courant d'air, en provenance des poumons, transformée en bouffées successives par la vibration de petits bourrelets musculaires horizontaux, les cordes vocales. Délimitant une ouverture appelée la glotte, les cordes vocales ne vibrent pourtant pas comme des anches de hautbois ou de clarinette. Lorsque les fibres musculaires se contractent, la glotte s'entrouvre. Le nerf moteur du larynx transmet aux cordes vocales un certain nombre de salves d'influx par seconde (dépendant de la note produite). La vibration des cordes vocales est donc un acte purement neuro-musculaire, commandée exclusivement par des influx moteurs issus du cerveau. Chaque chanteur possède une étendue vocale qui lui est propre, strictement imposée par l'excitabilité de son nerf récurrent.

## LE CHANT ET SON ÉVOLUTION AU FIL DES SIÈCLES

C'est la voix parlée qui, par l'amplification de son accentuation naturelle, a donné naissance au chant. Chez les aborigènes, le chant diffère ainsi très peu de la parole. Le rôle de la voix a d'abord découlé des diverses fonctions que lui assignait le culte. Elle pouvait aussi bien être facteur de paix (plain-chant du Moyen-Âge) ou d'excitation (danses de transe) que d'incantation.

Les premiers chanteurs dont on a retenu les noms ont été les troubadours et les trouvères qui ont proliféré en Europe du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècles et qui étaient à la fois poètes, compositeurs et interprètes. Les troubadours s'exprimaient en langue d'oc (dialecte roman du Midi de la France), tandis que les trouvères le faisaient en langue d'oïl (dialecte parlé au Nord de la Loire). Ils chantaient aussi bien des chansons satiriques et politiques que des chansons d'amour.

Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les voix solistes sont progressivement mises de l'avant, notamment celles des femmes. On assiste à la naissance de l'opéra et à l'âge d'or des castrats (hommes qui chantaient avec une voix de femme), véritables « stars » de l'époque. Les chanteurs ajoutent aux mélodies de nombreuses ornements et notes de passage qui en étoffent la trame, technique qui se transmettra également à la musique instrumentale.

Au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, les chanteurs d'opéra deviennent rapidement les vedettes de la scène. Le registre de ceux-ci s'élargit considérablement et les compositeurs commencent à intégrer ces nouvelles notes dans leurs œuvres. Cette popularité se poursuit au XIX<sup>e</sup> siècle. Le public préfère les chanteurs au registre brillant, particulièrement dans les aigus, mais capables de démontrer un volume sonore imposant (un atout pour pouvoir remplir les nouvelles salles plus grandes et se faire entendre au-dessus de l'orchestre).

## UN INSTRUMENT TOUJOURS ACTUEL

Après avoir associé la voix au chant sacré, à l'opéra, à la mélodie et au lied (qui transmettent tous deux un texte souvent

poétique), les compositeurs choisissent parfois au XX<sup>e</sup> siècle d'utiliser celle-ci comme simple instrument. Elle peut ainsi être parlée ou chantée, en passant par les formules intermédiaires du parlé rythmique, du Sprechgesang (un mode d'expression vocal très stylisé qui se situe à mi-chemin entre le parlé et le chanté), du récitatif (manière de chanter proche de la déclamation parlée), du chant à bouche fermée (particulièrement dans les chœurs), du cri ou du rire. Dans Wozzeck, Alban Berg exploite ainsi systématiquement toutes les possibilités de la voix.



Saint Basile parlait déjà au IV<sup>e</sup> siècle du pouvoir du chant « à unir les peuples dans la symphonie d'un seul chœur ». Les grands compositeurs l'ont compris et ont dédié à la voix des œuvres tour à tour intimes, majestueuses, amusantes, bouleversantes, ultimement profondément humaines.



## LES TYPES DE VOIX

- SOPRANO : voix de femme la plus aiguë. Les enfants chantent généralement avec ce type de voix avant la mue.
- MEZZO-SOPRANO : voix de femme de hauteur intermédiaire
- ALTO : voix de femme la plus grave ou de haute-contre chez les hommes
- TÉNOR : voix d'homme aiguë, à la tessiture plus claire. Les rôles de jeune premier lui sont souvent réservés.
- BARYTON : voix d'homme de hauteur moyenne. La plupart des hommes possèdent naturellement ce type de voix.
- BASSE : la plus grave des voix d'hommes.

# LES ÉCOLES NATIONALES DE PIANO UN SURVOL HISTORIQUE

LUCIE RENAUD

À l'heure de la mondialisation et du village global, est-il toujours pertinent de parler d'écoles nationales de piano ? L'histoire de la transmission de l'art pianistique ressemble à s'y méprendre à un entrelacement de conservatoires, d'écoles privées et de pédagogues renommés, souvent liés les uns aux autres de façon très intime. Si les principaux courants pédagogiques ont toujours été portés historiquement par les grands maîtres, avouons-le tout de même franchement : le vrai musicien ne se reconnaît ni aux prix qu'il a accumulés lors de concours internationaux ni, encore moins, à la lignée des pianistes qui l'ont précédé. Il importe finalement assez peu que son professeur ait travaillé avec un élève de Liszt, lequel avait travaillé avec Czerny, disciple de Beethoven, si l'interprète choisit de ne pas souscrire aux principes fondamentaux de cet enseignement. On peut néanmoins identifier quelques écoles nationales desquelles sont issus plusieurs grands pianistes du XX<sup>e</sup> siècle.

## L'école française

L'enseignement du piano en France est marqué, dès ses premiers balbutiements, par la montée des nationalismes. Institutionnalisé dès 1795 pour remplacer l'enseignement du clavecin (symbole de l'ancien régime), l'enseignement s'inspire à la fois des méthodes militaires et de l'idéal des Francs-Maçons. Les premiers professeurs sont d'anciens clavecinistes qui ont choisi d'adhérer aux choix politiques initiés par la Révolution. L'enseignement du piano s'isole au fil des ans de l'école germanique (après la défaite de Sedan en 1870, toute

affiliation paraîtra suspecte) et se concentrera sur le jeu « perlé ». Marguerite Long, disciple d'Antoine Marmontel, restera l'une des plus ferventes adeptes de cette tradition. Elle décrit l'école française comme lucide, précise et fuselée : « Si elle se concentre avant tout sur la grâce plutôt que la force, conservant principalement son équilibre et son sens des proportions, elle ne s'incline pourtant pas devant aucune autre par son pouvoir et la profondeur de son émotion intérieure. » Alfred Cortot, fondateur en 1919 de l'École Normale de Musique, grande rivale du Conservatoire, fera ultimement éclater les barrières entre les deux écoles en abordant le répertoire allemand. (Cortot avait d'ailleurs été sacré par le public allemand l'interprète idéal de Schumann.) La sensibilité romantique prend alors la place du style dépouillé qui n'utilisait que l'attaque du bout des doigts et les poignets (dans l'esprit des clavecinistes qu'on avait pourtant voulu rejeter au XIX<sup>e</sup> siècle). La sonorité gagne alors en richesse.

## L'école allemande

La musique semble pour les Allemands une seconde nature. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Leipzig, Stuttgart, Francfort, Munich, Hambourg et Berlin rivalisent en concerts et en institutions d'enseignement du piano. Le chef de file de l'école allemande à cette époque est sans nul doute le pianiste, chef d'orchestre et pédagogue, Hans von Bülow. Reconnu comme le plus grand dictateur que les classes allemandes de piano aient jamais connu, il fait principalement travailler les piliers du répertoire germanique, « les trois B » (Bach, Beethoven, Brahms), Liszt, un peu de Chopin, et prône rigueur et discipline.

Berlin devient le centre européen de l'enseignement du piano au début du XX<sup>e</sup> siècle. Martin Krause formera ainsi Claudio Arrau et Edwin Fischer, Eugen d'Albert enseignera à Ernst von Dohnányi et à Wilhelm Backhaus, Heinrich Barth, lui-même disciple de von Bülow et de Liszt, transmettra son savoir à Arthur Schnabel et à Wilhelm Kempff. « L'école allemande en est une de travail musical scrupuleux, de sévérité, de force plutôt que de charme, de solidité plutôt que de sensualité, d'intellect plutôt que d'instinct, de sobriété plutôt que de brillance. C'est une école qui insiste sur la planification et ne reste rien à la chance », résume Harold C. Schonberg dans *The Great Pianists*.

## L'école russe

Contrairement à l'école française, l'école russe s'ouvre dès ses débuts aux autres

influences et cherche plutôt à devenir une synthèse des différents courants d'enseignement européens. La passion de la musique et les grandes aptitudes pédagogiques des Russes font le reste et c'est pourquoi cette école produira autant d'excellents pianistes, notamment Josef Hofmann et Josef Lhevinne (qui, en immigrant aux États-Unis, participeront à l'élaboration de l'école américaine de piano), Alexandre Scriabine, Serge Rachmaninov, Emile Guilels et Sviatoslav Richter.

Anton Rubinstein fonde en 1861 le Conservatoire de Saint-Petersbourg et intègre dans son équipe de professeurs les plus grands pédagogues de l'époque (notamment Theodor Leschetizky, génie incomparable de l'enseignement du piano) et forme les premiers représentants de l'école russe. « Athlétique, infatigable, colossal de stature comme de talent [...], Rubinstein tenait du lion; ceux qui ont vu cette patte de velours du fauve abattant sur le clavier sa puissante caresse n'en perdront jamais le souvenir! [...] et quelle façon de faire chanter le piano! Par quel sortilège ces sons de velours avaient-ils une durée infinie qu'ils n'ont pas, qu'ils ne peuvent avoir sous les doigts des autres? Sa personnalité débordait : qu'il joue du Mozart, du Chopin, du Beethoven ou du Schumann, ce qu'il jouait était toujours du Rubinstein », s'exclamait Camille Saint-Saëns après l'avoir entendu jouer à Paris. L'école de piano russe deviendra une école du son, du jeu chantant et de la liberté de style qui laisse une large place à la personnalité de l'interprète.

L'enseignement, même aujourd'hui, reste systématique et se bâtit avant tout sur des bases techniques solides : régime d'études et exercices techniques multiples (incluant les gammes à l'octave, à la tierce, à la sixte et à la dixième, double tierces, double sixtes, arpèges de septième de dominante et diminuée en mouvement parallèle et contraire, maîtrise des accords) permettent d'aborder le répertoire ardu avec une relative facilité.

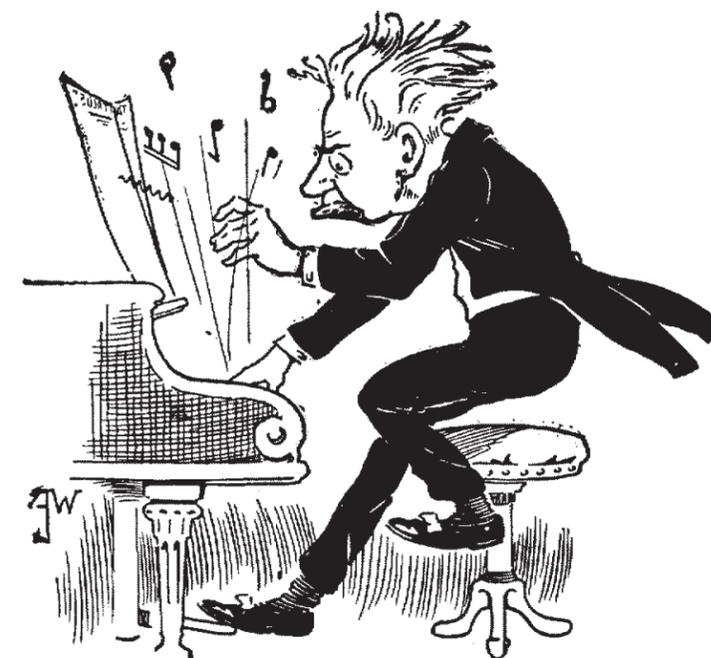
## L'école chinoise

Une nouvelle école nationale a vu le jour au cours des dernières années, la Chine ayant succombé à une fièvre de découverte du répertoire classique européen. Lang Lang et Yundi Li ont rejoint au firmament des pianistes chinois leurs aînés Fou Ts'ong et Zhy Xiao-Mei, tous deux exilés en Europe. Les nouveaux compositeurs chinois étudient en Europe (Xiyong Chen a ainsi étudié avec György Ligeti) et on assiste en Chine à un renouveau foudroyant de l'enseignement du piano. Il semblerait que pas moins de 50 millions de jeunes pianistes chinois (soit environ 3% de la population) travaillent les plus grandes pages

classiques et s'approprient ce langage fondamentalement européen. « Je pense que l'on peut comprendre la culture musicale occidentale par son cœur, explique Lang Lang dans le numéro de mars-avril 2004 de *Piano Magazine*. On la ressent d'ailleurs plus qu'on ne la comprend. Toute grande musique, chinoise, allemande, polonaise, russe ou française, vient du cœur et de l'esprit humain. Il faut ouvrir son cœur, ses oreilles et armer son intelligence. » Dans les conservatoires, on travaille maintenant l'histoire de la musique occidentale en parallèle avec celle de la musique chinoise et on y aborde Bach, Beethoven, Chopin ou Rachmaninov, une césure par rapport aux années de la Révolution culturelle.

## L'école multinationale d'aujourd'hui

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, il ne faudrait pas oublier la grande mobilité des étudiants. Les distances s'amenuisent comme les différences entre les cultures. Arie van Lysebeth, président du jury du prestigieux Concours Reine-Élisabeth de Belgique depuis plusieurs années, l'exprimait éloquemment en entrevue : « Le monde entier est l'école nationale : c'est l'école de l'humanité. Je connais tout simplement ce qui est bon ou mauvais musicalement : que cela vienne d'un bout du monde ou de l'autre, peu importe. Je crois que dans le jury comme dans le public, chacun a une certaine prédilection et que celle-ci s'avère nationale ou internationale n'a aucune importance. Oui, autrefois, les écoles nationales étaient assez prononcées : l'école russe du piano par exemple était la plus intransigeante; aujourd'hui, vu l'exigence de plus en plus forte de perfection, elles le sont toutes! »



# STEINWAY

## « L'INSTRUMENT DES IMMORTELS »



STEINWAY & SONS

LISE VIENS

« Il arrive parfois qu'un Steinway joue mieux qu'un pianiste. C'est alors une merveilleuse surprise. »

Martha Argerich

« L'amitié que je porte au piano Steinway est l'une des choses les plus belles et les plus importantes de ma vie. »

Krystian Zimerman

« J'ai décidé de garder votre piano à queue. Pour des raisons qui me sont inconnues, il donne des meilleurs résultats que tous ceux que j'ai essayés jusqu'ici. Faites-moi le meilleur prix et envoyez-moi la facture. »

Thomas Edison (1890)

Fuyant l'agitation politique et la crise économique qui secouent l'Europe à la fin des années 1840, le maître ébéniste et facteur d'instruments Heinrich Engelhard Steinweg (1797-1871) qui fut trompettiste dans l'armée du duc de Brunswick et sonna vraisemblablement la charge finale contre Napoléon à Waterloo en 1815 s'installe aux États-Unis en 1850. Il américanise son nom (Henry E. Steinway) quelques années plus tard et, le 5 mars 1853, fonde avec trois de ses fils (Charles, Henry fils et William) la maison Steinway and Sons à Manhattan. À cette époque, la ville de New York compte de nombreux facteurs de piano. Cette grande prospérité que connaît alors l'industrie américaine du piano témoigne de la place privilégiée qu'occupe maintenant l'instrument dans le domaine de la culture savante tout aussi bien que dans la société en général, notamment auprès de la bourgeoisie. Depuis que l'instrument a été inventé, 150 ans auparavant, de nombreuses innovations et améliorations en ont fait un véritable instrument-roi.

Bartolomeo Cristofori (1655-1731), facteur des clavecins à la cour florentine des Médicis, construit son premier *gravicembalo a forte e piano* (clavecin à fort et à doux) en 1698. Il répond ainsi à la demande du grand duc de Toscane qui, comme bien d'autres, souhaite un instrument capable de « faire parler le cœur avec tantôt la délicate touche d'un ange, tantôt avec la violente éruption des passions ». Bien que rudimentaire et doté d'une étendue limitée (quatre octaves), l'instrument de Cristofori possède déjà tous les éléments de base du piano moderne : le marteau articulé indépendant de la touche, l'échappement (qui permet au marteau de retrouver sa position même si le doigt maintient la touche enfoncée), une paire de cordes pour chaque note (assurant plus de volume) et des

étouffoirs (qui font taire la note dès que la touche est relâchée).

Inspirés par le modèle de Cristofori, plusieurs facteurs s'emploieront à améliorer son système tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. On pense à l'Allemand Gottfried Silbermann (1683-1753), qui soumit quelques-uns de ses instruments au jugement de Johann Sebastian Bach, ou à Johann Andreas Stein (1728-1792) qui séduisit littéralement le Mozart avec sa « mécanique viennoise », extrêmement légère et munie d'un système d'échappement et d'étouffoir améliorés. Les échanges fructueux entre compositeurs et facteurs marqueront également l'évolution d'autres maisons célèbres, dont celle de l'Anglais John Broadwood (1732-1812), qui envoya notamment un instrument à Beethoven en 1818. Formé chez Johannes Zumpe (facteur allemand établi à Londres vers 1760 qui popularisa le piano carré), Broadwood perfectionnera la mécanique dite « anglaise », plus robuste que la « viennoise », et portera à six octaves l'étendue du clavier.

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, le piano a gagné en puissance, en solidité et en précision et peut maintenant s'enorgueillir d'un répertoire qui lui est spécifiquement destiné. En 1822, une invention majeure consolide sa suprématie, alors que le facteur français Sébastien Érard réalise le principe du double échappement, sur lequel il travaillait depuis 40 ans. Ce principe — qui permet de rejouer une note sans devoir relâcher complètement la touche, rendant possible la répétition très rapide des notes — bouleversera la facture tout autant que le répertoire et le jeu des virtuoses. Le piano est devenu l'instrument par excellence des romantiques et suscite, plus que tout autre, le génie des chercheurs tout autant qu'il stimule la créativité des musiciens. Tous les compositeurs, grands et moins grands, y consacrent au moins une œuvre, alors que les virtuoses, qui sont le plus souvent compositeurs eux-mêmes, règnent sur toutes les scènes du monde. On pense à Liszt qui, en 1837, inventa le « récital » de piano en se produisant « seul à seul avec [son] fidèle piano d'Érard » devant 3000 personnes à la Scala de Milan.

Dans ce contexte, deux qualités principales permettront aux Steinway de se tailler une place de choix, voire la première place, dans l'univers de la facture de piano : un intérêt constant pour la technologie de pointe et une démarche de commercialisation des plus astucieuses. La maison a remporté de nombreux prix lors d'expositions nationales et internationales (l'un des premiers dès 1855 à l'occasion de l'American Institute Fair), alors qu'au fil des ans, de nombreux grands artistes ont associé leur nom à celui de la maison Steinway. À cet égard, l'un de leurs plus grands coups publicitaires fut certainement

d'expédier un piano par hélicoptère à Arthur Rubinstein, dont l'instrument usuel était cloué en Amérique du Sud en raison d'une grève de débardeurs. Par ailleurs, le célèbre slogan de Raymond Rubicam, « The Instrument of the Immortals », remonte à 1919 et est encore aujourd'hui considéré comme l'un des cent meilleurs slogans publicitaires jamais concoctés.

Répondant à la fois aux exigences des compositeurs et des virtuoses et aux caprices des salles de plus en plus vastes et nombreuses, Steinway consacre les 40 premières années de son existence à apporter des améliorations au piano. La moitié des 114 brevets d'invention de la compagnie (dont 41 sont attribués au « génie » de la famille, Theodore Steinway) datent en effet de cette période. Notons par ailleurs que plusieurs de ces brevets résultent d'un contact étroit avec les membres des milieux scientifiques, notamment le célèbre physicien Hermann Helmholtz, dont les théories acoustiques seront mises à profit. Parmi les innovations les plus remarquables que l'industrie doit aux Steinway, nous retiendrons la construction du premier véritable piano à queue moderne associant un cadre en fer fondu en une seule pièce à des cordes croisées placées en éventail (1859).

Forte de son succès et à l'instar des grands facteurs qui devaient avoir leur propre salle pour y produire leurs propres artistes et montrer leurs propres instruments (on pense notamment à la salle Pleyel à Paris), la firme inaugure le Steinway Hall à New York en 1866. Cette salle de 2500 places constituera le centre culturel new-yorkais le plus important jusqu'à que l'on achève la construction de Carnegie Hall en 1891.

Des tous débuts jusqu'à aujourd'hui, en passant par l'inauguration de sa manufacture de Hambourg en 1880, le prestige de Steinway n'a cessé de croître malgré la compétition de plus en plus féroce, notamment celle du Japon. L'entreprise familiale sera néanmoins vendue à CBS en 1972, puis passera aux mains de trois hommes d'affaires américains (John P. Birmingham, Robert M. Birmingham et Bruce A. Stevens) en 1985, puis, en 1995, de Selmer Co., qui adopta la raison sociale Steinway Musical Instruments. Un seul membre de la famille Steinway œuvrerait encore au sein de la firme.

Depuis que le 500 000<sup>e</sup> Steinway — qui porte les signatures gravées de plus de 800 pianistes — a quitté la manufacture en 1988, la maison Steinway, qui célébrait son 150<sup>e</sup> anniversaire l'an passé, a produit plus de 63 000 autres instruments, toujours entièrement fabriqués à la main.

### ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE :

- M. Chapin, *88 Keys: the making of a Steinway Piano*. Clarkson Potter, 1997.
- D. Crombie, *Le Piano : histoire, facture et évolution*. Balafon, 1995.
- D. W. Fostle, *The Steinway Saga*. Scribner, 1995.
- G. Gefen, *Piano*. Éditions du Chêne, 2002.
- R.K. Lieberman, *Steinway and Sons*. Yale University Press, 1995.
- John-Paul Williams, *Le Piano*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal. Minerva, 2003.



Martha Argerich a choisi elle-même il y a quelques années le Steinway de Hambourg (9 pieds), offert à l'OSM par la communauté grecque il y a quelques années.

Nombre de pièces dans un piano à queue Steinway : 12 000  
 Nombre d'artisans requis pour la fabrication d'un piano : 300  
 Temps de fabrication : environ un an

## L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE EN RUSSIE

COMPTE-RENDU DE LA CONFÉRENCE PRONONCÉE PAR  
MME ESFIR DYACHKOV À MONTRÉAL, LE 26 SEPTEMBRE 2004

Même si, traditionnellement, en Russie, le professeur, plutôt autoritaire (on le vouvoie et on s'adresse à lui debout), choisit le répertoire et que l'élève ne le discute pas, on insiste sur l'importance de développer le plaisir dans le processus de la pratique. Il faut donner à l'élève le goût de travailler une fois rendu à la maison. L'attitude des parents et des enfants est très sérieuse. Les leçons ont lieu deux fois par semaine plutôt qu'une seule, ce qui permet d'assurer un meilleur suivi à l'élève. Ce dernier pourra attendre trois ou quatre heures avant de recevoir sa leçon, le professeur pouvant fort bien décider de se laisser emporter par les leçons précédentes. Six examens de contrôle ponctuent l'année. À l'adolescence, le jeune pianiste travaillera de quatre à six heures par jour.

Il faut apprendre à aimer le piano et ne jamais vouloir le maltraiter. En Russie, on est convaincu que tout le monde a son instrument (que ce soit le violon, le

piano ou la flûte), il s'agit simplement de le trouver.

Lors des cours, on travaillera l'accompagnement (un jeu relativement autoritaire mais qui sait rester à l'arrière-plan), on analysera des formes musicales et on discutera d'harmonie. On privilégiera trois types de technique : l'indépendance des doigts, la rotation et le sens du phrasé (*shaping*). Le professeur évoquera plutôt les couleurs, les timbres plutôt que les nuances. Il n'hésitera pas à demander à l'élève d'apprendre une pièce tout seul. Les résultats sont souvent très intéressants et permettent de cerner les différentes personnalités et les capacités d'apprentissage.

Il faut pouvoir ouvrir l'élève au répertoire russe et non seulement à celui de quelques compositeurs mieux connus. À Tchaïkovski, Rachmaninov, Prokofiev et Kabalevsky, pourquoi ne pas intégrer des œuvres de Sviridov, Grigorian, Gavrilin, Flyorov, Lyapunov, Part, Bortniansky ou Anrejevas ?



## INVITATION SOIRÉE BÉNÉFICE



Vous êtes tous invités à la soirée bénéfice donnée au profit du programme de bourses élaboré par la Fondation Vincent-d'Indy mettant en vedette I Musici de Montréal.

Sous la direction de Yuli Turovsky, Dominique Morel et Douglas Nemish, pianistes duettistes.  
Yuli Turovsky, violoncelliste.

Œuvres de Dvořák, Skalkottas, Bach, de Falla et Tchaïkovski

Vendredi 19 novembre 2004, 20 h  
Salle Claude-Champagne  
220 avenue Vincent-d'Indy, Outremont

Billets : 20 \$ (étudiants), 40 \$, 60 \$

Achat et réservations :  
COOP Vincent-d'Indy 514.342.5106



## MERCI !

Un immense merci à madame **Thérèse Marcy** qui a pris tout récemment sa retraite après avoir dirigé d'une main de maître pendant de nombreuses années le bureau des professeurs affiliés !

**Nous ne vous oublierons pas !**



## LA MUSE A BESOIN DE VOUS !

Vous aimez écrire un peu, modérément, beaucoup, passionnément ?

Vous désirez faire profiter d'autres professeurs de vos expériences pédagogiques, nous faire découvrir un nouveau compositeur, offrir une recette de réussite pour maîtriser une difficulté technique, nous faire part de vos coups de cœur ?

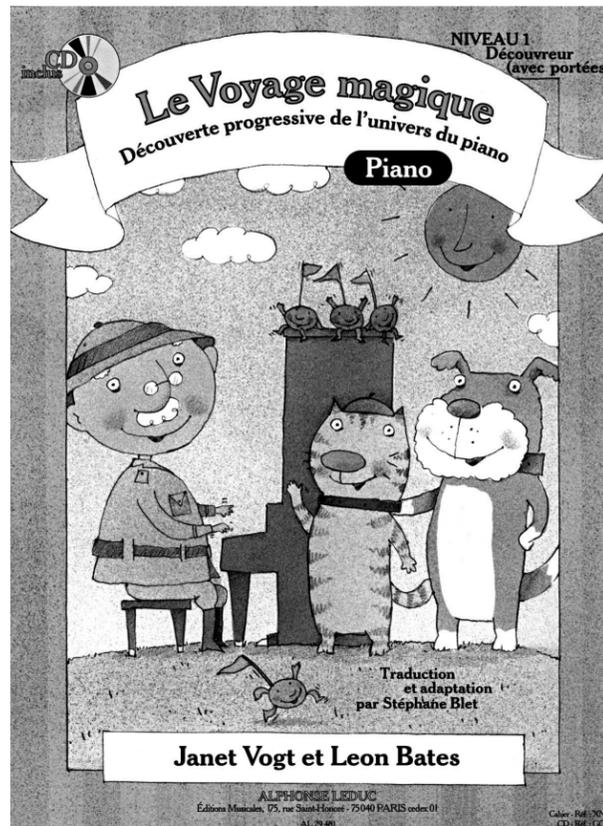
## LA MUSE EST POUR VOUS !

Trois numéros par année, nos collaborateurs y travaillent bénévolement avec amour et dévouement. Nous sommes toujours à la recherche de nouvelles idées, de nouveaux amis, de renouveau. N'hésitez plus et joignez-vous à l'équipe, ne serait-ce que pour un seul numéro !

Manifestez-vous par courriel au  
lucie.renaud@sympatico.ca ou de vive voix  
au (514) 813.8861.

Au plaisir de vous lire !

## NOUVEAUTÉS COOP



**Janet VOGT et Leon Bates, *Le voyage magique*. Traduction et adaptation Stéphane Blet, Alphonse Leduc, Paris, 2003.** Environ 33\$ (avec CD) pour la méthode, 17\$ pour les cahiers de théorie.

Enfin une méthode attrayante et polyvalente, pensée pour les jeunes d'aujourd'hui (c'est-à-dire à la progression pas trop rapide) et en français. Stéphane Blet, pianiste et pédagogue français réputé, a adapté la méthode américaine, y intégrant des thèmes et des références que tous les francophones saisiront. Les pièces présentées sont faciles, vivantes, bien dosées. Les illustrations de Joseph Stokes sont tout simplement « croquables ». On a pensé aux dures heures de labeur à la maison en intégrant un CD qui propose les morceaux interprétés à deux *tempi*, l'un réel et l'autre d'étude. En utilisant toutes les ressources de la technologie, on peut même transformer l'enregistrement en karaoké (en maximisant la droite de la balance), de façon à n'entendre que l'accompagnement, ou choisir de n'entendre que la partie du piano.

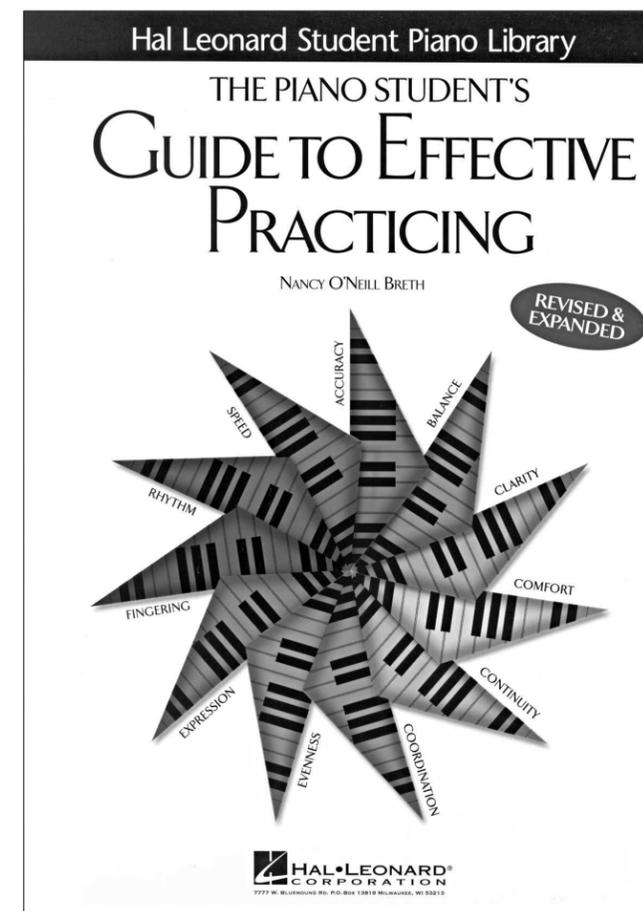
Les cahiers de théorie sont parmi les plus pertinents sur le marché. On y travaille lecture, intervalles, notions théoriques, reconnaissance sur le clavier, symboles musicaux et même cartographie musicale (la structure d'une pièce). Une bouffée de fraîcheur dans cet univers déjà si chargé des méthodes pour débutants.

**Découvre les grands compositeurs : Mozart. Un voyage à travers sa vie et son œuvre. Pièces originales faciles et arrangements pour piano de Han Günther Heumann. Henry Lemoine, 2001.**

Environ 23\$

Tous les grands musiciens le diront : pour interpréter une œuvre donnée d'un compositeur, il faut la replacer dans le contexte de sa création. Ces volumes proposent donc comme entrée en matière une biographie du compositeur rédigée dans un langage accessible et illustrée (on retrouve par exemple dans celui consacré à Mozart une image de Köchel). On y retrouve ensuite les pièces faciles les plus représentatives (dans le cas de Mozart, les petits menuets, le premier mouvement de la *Sonate*, K. 545, le *Rondo alla turca*), mais on poursuit l'exploration par les œuvres orchestrales (la *Symphonie n° 40*, la

*Petite musique de nuit*), des extraits d'opéra (*La Flûte enchantée*, *Les Noces de Figaro*), les concertos (« *Elvira Madigan* », le *Concerto pour clarinette*) et même des œuvres d'inspiration religieuse (*Ave verum corpus*, « *Lacrymosa* » du *Requiem*). Les arrangements ne sont pas spontanément accessibles aux débutants mais sont riches, harmoniquement et mélodiquement complets. Le professeur pourra peut-être les interpréter les premières années avant que l'élève puisse se les approprier (une belle idée de lecture préparée). Également disponible dans la collection : Bach, Beethoven, Schubert, Tchaïkovski.



**Nancy O'Neill Breth. *The Piano Student's Guide to Effective Practicing*. Hal Leonard Student Piano Library, 2004.** Environ 10\$

Je l'avoue, j'étais un peu rébarbative à l'utilisation de cet outil quand j'ai vu le prix (le guide tient sur un feuillet cartonné plastifié en trois sections, recto verso) mais je dois admettre qu'il est franchement bien pensé. On y retrouve 58 trucs pour mieux pratiquer, numérotés et présentés en ordre alphabétique de titre (*Add-a-chord*, *Copycat*, *Popcorn*, par exemple). Les explications très précises permettent à l'élève de s'y retrouver une fois seul. Les trucs sont regroupés par sujets aussi variés que la précision, l'articulation, l'équilibre sonore, l'indépendance des mains, l'égalité, la mémoire, la pédale, la musicalité, le rythme et la vitesse. Vous n'aurez qu'à indiquer dans le cahier de l'élève la section à travailler et les numéros pertinents et le tour est joué. On a même prévu le cas où rien n'irait (*When All Else Fails*), histoire d'encourager à persévérer. Dommage qu'il ne soit vendu qu'en anglais. Travailler en sections aura rarement été aussi plaisant ! **LR**

**Doigtés de gammes et d'arpèges. Aide-mémoire préparé par Thérèse Marcy, 2004.** Environ 5\$

Vous en avez plus qu'assez d'expliquer les doigtés des gammes et arpèges à vos élèves et la pensée de recopier une fois de plus le doigté de la gamme et de l'arpège de si mineur vous met les nerfs en boule ? Cessez de désespérer et proposez plutôt à vos élèves ce précieux aide-mémoire qui classifie les gammes et arpèges en

catégories faciles à comprendre et à visualiser. Sa présentation sur carton plastifié permettra l'utilisation pendant des années de manipulation (empressée, espérons-le !). Pourquoi s'en priver ?