



## 👉 Abonnez-vous à **La Muse!** 👈

Vous pouvez nous faire part de vos commentaires ou nous envoyer des textes par courrier électronique à <museaffiliee@hotmail.com> 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.

**la muse affiliée**



*Robert  
Schumann*  
(1810-1856)



## Table des matières

Les caprices d'une main habile ou La leçon de Robert Schumann par Marie Muller (p. 4)	La page des jeunes Conseils aux jeunes musiciens Robert Schumann (p. 14)
Clara et Robert : extrait du journal intime à quatre mains (p. 6)	Suite canadienne, de Léo-Pol Morin par Claudine Caron (p. 15)
Clara Schumann pédagogue exceptionnelle par Lucie Renaud (p. 8)	Yves Daoust et le jeune public Propos recueillis et mis en forme par Lucie Renaud (p. 16)
L'Album pour la jeunesse de Schumann : un joyau pédagogique par Lucie Renaud (p. 10)	Jeux Schumann par Danielle Langevin (p. 18)
Robert le poète (p. 13)	NOUVEAUTÉS COOP (p. 19)



## Équipe de rédaction

RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud  
RÉDACTION : Claudine Caron,  
Danielle Langevin, Marie Muller  
CORRECTEUR : Daniel Desrochers  
GRAPHISME : Albert Cormier



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.

# Schumann le magnifique

LUCIE RENAUD  
rédactrice en chef



« Le bonheur des élus est fait de leurs souffrances... »  
— Robert Schumann

J e l'avoue d'emblée : comme Obélix, je suis tombée toute petite dans la potion magique. Si Mozart m'a d'abord été révélé par sa vie, j'ai plongé dans la musique de Schumann tête première, bien avant de connaître Eusebius, Florestan, Raro, les Compagnons de David, les Philistins, Clara. L'Album pour la jeunesse a succédé, dès ma deuxième année d'apprentissage, à ma méthode de débutants. Je n'ai qu'à prendre ma partition pour me replonger plusieurs années en arrière. La couverture, où trône encore mon nom écrit en lettres enfantines, est en deux sections rapiécées. Les pages sont jaunies. En page de garde, on retrouve mon écriture d'adulte qui déjà, au début de ma carrière de pédagogue, a jeté quelques grandes lignes sur l'œuvre. Presque toutes les pièces de la première section sont marquées. Sur certaines se retrouvent des doigtés. Sur la *Marche des soldats*, on retrouve des indications de rythme et toute l'analyse harmonique de l'œuvre (écrite de ma main). Les titres ont été barbouillés d'un trait, pour être repris en français en grosses lettres. Dès qu'une des pièces (aujourd'hui, je dirais *une de ces parcelles de poésie pure*) était terminée, une autre était aussitôt amorcée. Dès ma première année d'enseignement, j'ai moi aussi, sans hésiter, intégré l'Album pour la jeunesse à mon cursus, me replongeant avec joie dans ces moments de la vie quotidienne et ces évocations des univers fantasmagoriques.

Plus tard dans mon apprentissage, j'ai découvert la *Romance en fa dièse majeur* (fallait-il que je trouve l'œuvre belle pour me persuader de jouer une œuvre avec six dièses à la clé et toutes ces altérations accidentelles!) puis de nombreuses *Novelettes*. À 17 ans, ce sera la révélation du *Quintette* alors que, lors d'un séjour de trois semaines en camp musical, je fais de la lecture à vue avec un quatuor à cordes. Ce sera un coup de foudre irrévocable, une de ces œuvres qui marque une vie et qui, chaque fois que je l'entends, continue de m'interpeller comme si c'était la première (mon rêve reste de l'interpréter au concert, ne serait-ce qu'une fois...). Il ne faut pas non plus oublier les *Dichterliebe* (*L'amour du poète*), un sommet inatteignable, le *Carnaval*, que j'ai interprété lors de mon récital de fin de maîtrise, et les *Papillons* (j'ai commencé à l'enseigner pour la première fois il y a quelques semaines et

j'en frémis de joie chaque fois que je revois l'étudiante).

Avec les années, je me suis mise à lire sur Schumann et j'ai alors abordé sa vie, sa fièvre créatrice, ses personnalités multiples, son amour profond pour Clara, son soutien aux jeunes compositeurs, son sens critique particulièrement aiguisé. En préparant ce numéro, j'ai réalisé sa grande maîtrise non seulement du langage musical mais aussi littéraire. Ses articles dans la *Neue Zeitschrift für Musik* sont des pièces d'anthologie, d'une grande finesse, que la journaliste en moi ne peut qu'admirer. Ses hésitations, alors que jeune adulte, il oscille entre la musique et la littérature, me parlent aussi éloquemment que sa musique. Les lettres qu'il transmet à sa famille et à ses amis sont de véritables miniatures de la vie qui bat, ponctuées de petits événements du quotidien comme d'interrogations plus fondamentales. Son plaidoyer à Friedrich Wieck pour obtenir la main de Clara reste, aujourd'hui encore, criant d'actualité. Son journal intime est aussi particulièrement significatif. Quand j'ai lu cette entrée datée de 1833 (Schumann avait alors 23 ans), je n'ai pu m'empêcher de frissonner : « Dans la nuit du 17 au 18 octobre, il me vint tout à coup la plus effroyable pensée qu'un homme puisse avoir, et la plus terrible par laquelle le Ciel puisse punir : LA PENSÉE QUE JE PERDRAIS LA RAISON... » Quelle incroyable prescience de ce qui allait se passer...

Celui qui doutait n'aurait probablement pas prédit que sa musique franchirait les ères et les modes. Pourtant, sa musique reste, entière, inaltérable, essentielle, comme la vie qui bat. « J'ai maudit le destin. Mais maintenant que je puis méditer sur tout cela, j'embrasse toutes choses dans leur ensemble et je reconnais clairement que le Destin a bien fait ce qu'il a fait. Je n'étais qu'une vague bouillonnante et je m'écriais : "Pourquoi faut-il justement que ce soit moi qui soit ainsi déchiré par la tempête?" Mais la tempête se calma et les flots retrouvèrent leur limpidité. Je vis alors que cette poussière qui recouvrait le sable lumineux avait été entraînée, et pourtant elle demeurait en suspens sur le sol lumineux. Des certitudes et des idées sur la vie prirent corps en moi : je vis alors que j'étais devenu plus clair pour moi. » (*La Vie du chasseur*, 1826) ●



## L'Album pour la jeunesse de Schumann : un joyau pédagogique

LUCIE RENAUD

Le succès d'édition sans précédent de *l'Album pour la jeunesse*, publié pour la première fois en 1848, reste particulièrement éloquent. Les différentes éditions se sont succédées au fil des ans, ainsi que de nombreux arrangements pour de multiples formations des pièces les plus attachantes du recueil, dont le célèbre *Joyeux Paysan*. Les 43 pièces du recueil expriment une variété de sentiments et de styles musicaux, passant de la simplicité enfantine apparente de la *Mélodie* (qui demande déjà une maîtrise importante de l'équilibre sonore) au monde fantastique de *Knecht Rupert* ou à la poésie pure de *Mignon*.

La contribution majeure de Schumann au répertoire de piano reste sans contredit la création d'une variété de petites formes. Son intérêt pour la miniature, stimulé par l'étude des pièces de Schubert, a été renforcé par l'enthousiasme que les Romantiques portaient à la chose. (On peut songer ici au développement exceptionnel du lied pendant cette période de l'histoire de la musique.) Plutôt que de narrer une histoire, la musique cherche plutôt, en quelques traits musicaux particulièrement ciselés, à capturer une atmosphère ou à démystifier les énigmes et subtilités du monde environnant.

Pour Schumann comme pour son guide artistique, l'écrivain Jean Paul, l'art doit être visualisé dans sa totalité, chaque élément le constituant exerçant une fonction particulière. Le processus de création se passe en très grande partie dans la tête du compositeur, celui-ci n'ayant recours au piano que dans de rares cas. Il affirme

d'ailleurs dans les maximes qu'on retrouve en préface de la première édition de *l'Album pour la jeunesse* : « Si en promenant vos doigts sur le clavier vous inventez de petites mélodies qui se suivent et s'enchaînent, c'est déjà un joli résultat; mais si, sans instrument, une seule de ces mélodies arrive à votre esprit, c'est encore mieux et vous devez être cent fois plus satisfaits. C'est qu'alors le sens intérieur du ton s'est éveillé en vous. Les doigts doivent exécuter ce que la tête a conçu, et non le contraire. Si vous commencez à composer, méditez, combinez, agencez tout dans votre tête, n'essayez pas un morceau au piano avant de l'avoir fixé dans votre esprit. Si la musique procède de votre sens intérieur, si vous l'avez sentie, elle agira de même sur les autres. »

Schumann fait toujours un choix conscient et réfléchi des tonalités qu'il utilisera. Il ira même jusqu'à faire le rapprochement entre les tonalités et les différents mois de l'année. Selon lui, « les tons mineurs seraient absents, mais parfois la Nature, éternellement jeune et glorieuse, devient seulement triste quand un mois s'achève ». La tonalité de *la* mineur représenterait ainsi pour Schumann la fin du mois de mai qui se jette dans la joie du *do* majeur de juin (mois de la naissance du compositeur). Juillet sera teinté de *ré* majeur, août de *mi* majeur, etc. « Le procédé par lequel un compositeur est poussé à choisir l'une ou l'autre des tonalités pour exprimer ses sentiments est aussi inexplicable que la création du génie lui-même, dont l'idée même personnifie la forme, le vaisseau, si l'on peut dire, dans lequel elle peut être

contenue, mentionne-t-il dans *Neue Zeitschrift für Musik* en 1835. Le compositeur trouve la bonne tonalité immédiatement, comme un peintre choisit ses couleurs, et sans qu'il y réfléchisse plus avant. S'il était vrai, en effet, qu'au fil des ans, certains stéréotypes en sont venus à être associés à certaines tonalités, alors toutes les œuvres écrites dans une même tonalité pourraient être réunies afin qu'on compare leur sentiment. »

Les choix harmoniques et rythmiques du compositeur sont également particulièrement importants. Que ce soit des hémioles ou des modifications des subdivisions rythmiques traditionnelles, l'utilisation de pédales harmoniques, des anticipations ou des suspensions, Schumann utilise ces outils pour que le message exprimé transparisse plus librement. Selon lui, « la musique est comme une partie d'échecs. La reine (mélodie) a le plus grand pouvoir, mais le roi (harmonie) décide toujours du jeu ». On n'a donc pas à se surprendre de l'amour profond qu'il portait aux compositions de Chopin, n'hésitant pas à s'exclamer dans un article publié dans *l'Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1831 : « Messieurs, un génie ! » Schumann considérait d'ailleurs le génie comme le membre le plus important d'une société : il possède un instinct qui se superpose à la faculté d'aller à l'essentiel et le pouvoir de la contemplation.

*L'Album pour la jeunesse* devait à l'origine faire partie d'un projet beaucoup plus étendu de méthode pour jeunes pianistes. Schumann avait eu l'intention de marier ses propres pièces à celles de plusieurs autres compositeurs, dont Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et Mendelssohn. Il en fait mention pour la première fois le 31 août 1848 dans son *Livre de raison* : « Idée de *l'Album pour la jeunesse*. Petits morceaux pour Marie. » Les jours qui suivront seront en grande partie habités par la composition des diverses pièces du recueil. On peut ainsi dater avec précision la composition du *Chant des vengeurs* (21 septembre) et *L'Hiver* (22 septembre). Dans une lettre à un ami, Schumann parle avec enthousiasme de la composition de ce recueil : « Je n'ai jamais été dans une meilleure forme. » Le 27 septembre, il a terminé de classer les morceaux et les expédie à son éditeur. Schumann avait d'abord songé à produire quatre albums séparés de pièces, chacune dépeignant une saison, puis à les publier comme recueil de Noël. Finalement, un éditeur de Hambourg, Julius Schuberth, accepte de publier les pièces sous leur forme actuelle.

Schumann souhaitait offrir à ses enfants un vaste livre de contes. Sur l'insistance du compositeur, la première édition comprenait des gravures de Ludwig Richter, reconnu pour ses illustrations de contes de fées, qui accepta en paiement 24 heures de leçons de composition pour son fils. Dix vignettes furent réalisées pour capter l'atmosphère de certaines pièces (Richter avait entendu Clara jouer l'intégrale) et quatre dessins plus grands disposés aux quatre coins de la couverture suggéraient les quatre saisons et représentaient *La chanson du printemps* (n° 15), *En hiver* (n° 38 et 39), *Le chant des moissons* (n° 24) et *Vendanges, joyeux temps!* (n° 33).

Les 43 morceaux de *l'Album pour la jeunesse* se divisent en deux moitiés, la première pour les jeunes enfants et la seconde, pour les plus avancés et les adolescents. Schumann s'en tient aux tonalités les plus simples, ne dépassant pas les quatre dièses, afin de simplifier l'apprentissage. Des 43, 17 seulement sont en mode mineur. Il souligne également la différence fondamentale entre son premier cycle inspiré par l'enfance, les *Kinderszenen* opus 15 (*Scènes d'enfants*), écrit par un adulte décrivant à un autre adulte le monde de l'enfance



et *L'Album*, qui décrit le monde tel que l'enfant le perçoit. Plusieurs de ces pièces font référence à des événements de la vie quotidienne de la famille Schumann. D'autres décrivent des personnages de folklore ou de contes, traitent d'événements saisonniers ou sont de simples chorals luthériens. « Quand je jette un coup d'œil en arrière, sur ma vie, je constate que mon enfance en fut le moment lumineux, explique Marie Schumann dans son journal en 1852. La douceur de notre existence en commun avec nos parents, la certitude que nous, leurs enfants, nous étions ce qu'ils avaient de plus cher au monde, tout cela me donnait un sentiment de sécurité, de refuge et de confiance que la catastrophe, lorsqu'elle s'abattit sur notre toit, détruisit à jamais. Notre maison était un foyer d'art; mais elle était assez semblable en apparence à une maison de simples bourgeois. Son caractère artistique lui venait de la personnalité de mes parents, et cela, nous l'avions compris dès notre plus tendre enfance. »

La *Marche militaire* (n° 2) ressemble à un écho juvénile du scherzo de la *Sonate pour violon* « Le Printemps » de Beethoven. Schumann s'inspirera plus tard du premier mouvement de cette sonate dans ses *Kinderball* opus 130 (*Bal d'enfants*).

*En fredonnant* (n° 3), une tendre berceuse, était dédié au nouveau-né de la famille Schumann, Ludwig.

*Petit morceau* (n° 5) a été écrit pour Marie, qui avait le droit de l'écouter une fois ses devoirs terminés. « Avant de partir en classe, nous avions l'habitude de souhaiter le bonjour à notre père – nos parents déjeunaient en tête-à-tête, explique Marie dans son journal. Nous le retrouvions au repas de midi où il lui arrivait parfois de bavarder avec nous, mais souvent aussi de garder le silence ou de parler avec notre mère seulement. Après le repas, nous repartions en classe et ne revoyions notre père que le soir, le travail achevé, au crépuscule. Alors c'était un merveilleux moment, car il se consacrait tout entier à nous. Quand nous étions tout petits, il nous faisait sauter sur ses genoux, en nous récitant une petite poésie, ou bien il jouait avec nous à jeu appelé par nous « enfourner le pain ». Cela consistait à prendre l'une de nous par les mains et à la faire glisser entre ses jambes écartées. La longue houppe doublée que mon père portait habituellement dans sa chambre, ajoutait encore au charme de ce jeu, car elle nous servait de coulisse, nous nous y cachions, nous en sortions en rampant, puis nous recommençons de plus belle. »

La *Chanson de chasse* (n° 7) était très programmatique, selon Clara Schumann. La longue pédale (mesures 1 et 2) représente le son vibrant des cors de chasse, tandis que les croches *staccato* des mesures 3 et 4 dépeignent les sabots des chevaux galopant. *Le piano*

de la mesure 10 voit le cerf se cacher dans les buissons. Quatre mesures avant la fin, le *fa* devient tout à coup *sol*, « une fausse note, comme celles que font parfois craquer les musiciens d'orchestre ».

Le *Cavalier sauvage* (n° 8) tente pour sa part de saisir les cavalcades des enfants sur un cheval de bois, ses *sforzando* représentant les talents qui cognent sans fin sur les barreaux et les pattes de chaise.

La *Petite chanson folklorique* (n° 9) inspira peut-être à Grieg son *Peer Gynt* (« Aases Tod »), possiblement à cause de sa section médiane qui semble inspirée du folklore norvégien.

Le *Joyeux Paysan* (n° 10) a été inspiré par le chant de paysans rentrant des champs après une longue journée de travail. La mélodie à la main gauche nous laisse entendre le ténor chaleureux du père ; la main droite, le soprano de l'enfant (à la mesure 6). Clara avait mis en garde Eugénie de ne pas jouer cette pièce trop rapidement.

Dans *Knecht Ruprecht* (n° 12), le Croque-mitaine allemand terrorise les enfants turbulents à l'approche de Noël. Des enfants, petits anges ou petits bergers, forment des processions et traversent les villages en chantant des hymnes pastorales. Souvent, on y voit la Madone, saint Joseph, saint Nicolas avec sa longue barbe et portant la crosse à la main, saint Martin monté sur un cheval blanc, et toujours y figure le Knecht Ruprecht, terreur des enfants méchants et joie des enfants sages auxquels il apporte des présents. Le Knecht Ruprecht est souvent représenté par quelque ami de la maison qui, pour n'être pas reconnu des enfants, porte un bonnet de fourrure, une longue barbe et un grand bâton. Loin du jovial bonhomme habillé de rouge que les enfants connaissent maintenant, Knecht Ruprecht a un grand sac et de petites baguettes de bois qui lui servent à punir ceux qui n'ont pas été gentils. Parfois même, il peut prendre les enfants dans son sac. On l'entend taper du pied bruyamment au début de la pièce. Les trémolos de la section centrale (mesure 15) nous montrent les enfants tremblants de peur. Ils sont heureusement rassurés (mesure 33) par sa voix encourageante avant qu'il ne déboule vers la sortie la plus près.

*Premier chagrin* (n° 16) est l'éloge funéraire du pinson vert, bien aimé des enfants, un chagrin discret qui s'illumine parfois au souvenir des moments heureux passés avec l'oiseau.

Le *Petit Promeneur matinal* (n° 17) dépeint la première journée d'école de Marie quand, cartable à la main, elle marche vers la nouveauté. « Hier (lundi) était un grand jour, celui où Marie, son ardoise sous le bras, faisait son entrée à l'école primaire, écrit Schumann le 21 septembre 1847. Elle en revint très heureuse et déclara qu'elle voulait aller à l'école toute la journée. Dans quatre semaines, lui ai-je dit, je voudrais bien qu'elle en dise autant ! » La pièce débute avec des pas joyeux, devenant de plus en plus doux dans la distance. La plus jeune fille Schumann, Eugénie, se rappelle que sa mère lui avait enseigné à jouer les accords « comme si [elle] levai[t] [s]es pieds en marchant, pas tout à fait legato ». Le promeneur est un peu triste de quitter la maison (mesure 9), mais le chagrin s'évanouit (mesure 14) grâce à un yodle. Il poursuit sa marche bravement jusqu'à ne plus voir le village, entendant



seulement les cloches dans le lointain.

La *Romance* (n° 19) pourrait très bien servir de trio au « Traumerei » des *Scènes d'enfants*, puisque ces deux miniatures semblent aller naturellement de pair.

Avec ces cavaliers que l'auditeur a presque l'impression de pouvoir toucher, *Le Cavalier* (n° 23) est un exemple parfait de musique à programme, genre que Schumann n'a à peu près jamais touché.

*Échos du théâtre* (n° 25) dénote l'humour subtil du compositeur et sa fabuleuse habileté à entrer entièrement dans l'univers enfantin.

*Souvenir* (n° 28), daté du 4 novembre 1847 (jour de la mort de Felix Mendelssohn), fut écrit à la mémoire de

cet ami, dans un style qui traduit bien l'atmosphère des *Romances sans paroles*. Dans une lettre à ses enfants, Schumann décrira la mort de Mendelssohn, le parrain de Marie, comme « une perte irrémédiable » et les pria de continuer à honorer sa mémoire.

*L'Étranger* (n° 29) fait alterner la terreur avec l'évocation des essais futiles des adultes pour calmer l'angoisse des enfants.

Le n° 30 (non titré) appartient sans nul doute à l'univers des *Scènes d'enfants* : impression d'un adulte qui se rappelle son enfance, le regard qu'il pose sur le monde de l'enfance et sa façon de plonger dans l'imaginaire des petits est particulièrement réussi.

*Chant guerrier* (n° 31) pourrait être inspiré par les souvenirs de l'enfance de Schumann à Zwickau, alors hanté par la narration des hauts faits d'armes napoléoniens.

*Shéhérazade* (n° 32) immortalise l'enchanteresse par excellence de la littérature. On n'a aucune peine à imaginer l'attrait qu'une telle conteuse a pu avoir sur Schumann, fils d'éditeur, plongé dans les livres et le monde de l'imaginaire dès sa première enfance.

*Mignon* (n° 35) est la célèbre héroïne du roman *Wilhelm Meister* de Goethe. Délicate adolescente qui, ne sachant ni son nom ni son origine, garde en elle le souvenir d'un paradis exotique, Mignon s'éveille à l'amour. Schumann transmet bien sa lamentation poétique et son amour intense pour « la terre où les citrons poussent », son pays natal, l'Italie. L'histoire sera reprise quelques années plus tard par Ambroise Thomas.

Le *Chant des marins italiens* (n° 36) est un proche parent de la *Marche turque* de Beethoven, mais aussi de la « Tarentelle », extraite des *Romances sans paroles* de Mendelssohn.

Les deux pièces *En hiver* (nos 38 et 39) sont parmi les plus poétiques du recueil. Ludwig Richter aurait entendu l'explication suivante de Schumann à leur sujet : « La forêt et le sol sont complètement ensevelis sous la neige. Le crépuscule s'installe. De doux flocons commencent à tomber. À l'intérieur, bien au chaud, les adultes sont assis au coin du feu, observant les danses des enfants avec leurs poupées. » Dans la deuxième pièce, Schumann cite les mélodies folkloriques « Les Amoureux aiment le printemps » et « La Danse de grand-père », que Bach avait déjà utilisées dans une cantate et que Schumann lui-même avait déjà reprises dans ses *Papillons* opus 2 et son *Carnaval* opus 9. Tchaïkovski reprendra cette même mélodie dans le premier acte du ballet *Casse-Noisette*.

La *Petite fugue* (n° 40) est l'une des fugues les plus maîtrisées écrites par Schumann. Même si elle respecte les règles du contrepoint de Bach, reste typiquement schumannienne.

Le *Chant nordique* (n° 41) est basé sur les lettres du nom du compositeur danois Niels W. Gade (G-A-D-E devient *sol-la-ré-mi*), compositeur que Schumann respectait et auquel il consacre un article dans sa *Neue Zeitschrift für Musik*. « Gade, lui aussi, a été éduqué par les poètes de sa patrie, écrit Schumann. Il les connaît et les aime. Les vieux contes et les sagas ont accompagné ses sorties d'enfant et la puissante harpe d'Ossian résonne avec clarté des rives d'Angleterre. » Protégé de Mendelssohn de 1844 à la mort du compositeur allemand en 1847, il prit la place de ce dernier à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, avant de retourner vivre à Copenhague.

Le *Choral figuré* (n° 42) avait déjà été utilisé par Bach, mais Schumann, par son choix d'harmonie relativement audacieux, le transforme en œuvre unique.

Même si Schumann a écrit d'autres pièces pour les jeunes (dont une série de *Duos pour petits et grands pianistes*), aucun autre de ses recueils n'offre autant de variété de contenu pédagogique. L'*Album pour la jeunesse* demeure le véhicule idéal pour l'approfondissement du legato (*En fredonnant*), de l'équilibre entre les voix (*Joyeux Paysan*, *Petite romance*), du style choral (*Choral*, *Chant nordique*), des accords brisés (*Cavalier farouche*, *Petite étude*), du contrepoint romantique (*Shéhérazade*, *Petite fugue*), de la gradation des nuances (*Cavalier sauvage*) et de la finesse d'interprétation (*Mignon*). Plus de 150 ans plus tard, il n'a pas pris une ride. ●

**SCHUMANN**  
ALBUM FOR THE YOUNG  
OPUS 69 FOR THE PIANO  
EDITED BY WILLARD A. PALMER

Plusieurs éditions de l'*Album pour la jeunesse* sont disponibles sur le marché mais nous aimerions recommander celle des éditions Alfred, qui jumelle la partition (avec en couverture une reproduction d'une magnifique peinture de John Singer Sargent) et le CD (environ 16 \$). Une gravure particulièrement lisible, des indications éditoriales inédites facilement identifiables et un avant-propos intéressant s'y retrouvent notamment.

#### Bibliographie

- Robert Chauffler, *Florestan: the life and work of Robert Schumann*, Dover Publications, New York, 1945.
- Lora Deahl, « Recycling Schumann's Album for the Young », *Piano and keyboard*, Juillet-Août 1998.
- Clara et Robert Schumann, *Journal intime*. Textes choisis, traduits et présentés par Yves Hucher, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1967.
- Robert Schumann, *Schumann on Music. A Selection from the Writings*. Traduit et publié par Henry Pleasants, Dover Publications, New York, 1965.
- Ian Sharp, « Album for the Young: 150 years wasted on play? », *The Musical Times*, Automne 1999.

## Robert le poète

*Au soir d'un concert, 9 septembre 1838*

Un petit ange est descendu du ciel ;  
Il s'est assis sur le piano et médite ses chants ;  
Et tout en effleurant les touches,  
il erre en passant dans le cercle magique ;  
Figure après figure,  
image après image,  
il est le roi des aulnes  
et la tendre Mignon,  
un chevalier arrogant  
dans le cliquetis de ses armes  
et la religieuse agenouillée  
dans les délices de la méditation.  
Les hommes qui l'ont entendu, l'ont acclamé  
comme un chanteur digne des plus ferventes louanges,  
mais, sans plus tarder, le petit ange  
s'est envolé de nouveau vers son ciel.

\*\*\*

Nous sommes séparés  
Comme deux étoiles au firmament ;  
L'une suit l'autre,  
La nuit et le jour.

Florestan le sauvage,  
Eusebius le tendre,  
Larmes et flammes,

Prends-les ensemble  
En moi, toutes deux,  
Douleur et joie.

Ah ! si je te révélais tout,  
Tu découvrirais de sombres images,  
Des pensées lourdes et ténébreuses.  
Ne demande rien : Crois et Aime !

(1839)

## Clara et Robert : extrait du journal intime à quatre mains

Un amour profond a uni Robert Schumann et Clara Wieck pendant une vingtaine d'années. Après avoir réussi à vaincre les réticences du père de Clara et amorcé leur vie commune, ils décidèrent de tenir un journal commun, dans lequel les époux devaient écrire, en alternance, leurs impressions. Si cette règle n'a pas toujours été respectée (Clara écrivant plusieurs semaines de suite quand Robert composait ou Robert écrivant à sa place après ses accouchements), le Journal de raison reste tout de même un témoignage émouvant mais surtout profondément vrai de leur vie d'amants et de parents, du 12 septembre 1840 (journée de leur mariage) à décembre 1843. Nous vous en proposons ici quelques extraits.

Ma jeune et bien-aimée femme,

Qu'il me soit permis tout d'abord de te donner le baiser le plus tendre, en ce premier jour de ta vie de femme, en ce premier jour de ta vingt-deuxième année. Ce cahier, commencé en ce jour prend une intime signification; il doit être le récit quotidien de tout ce qui nous arrivera, dans notre foyer et notre vie conjugale. Nos souhaits, nos espoirs y seront notés; de même dans ce petit cahier, prendront place les prières que nous nous adresserons l'un à l'autre, lorsque les mots se seront révélés impuissants à les bien exprimer; il sera aussi l'intermédiaire de nos réconciliations quand quelque chose nous aura séparés; en un mot, il sera un bon, un véritable ami, à qui nous dirons tout, à qui nous ouvrirons nos cœurs.

Robert Schumann, le 13 septembre 1840

### Deuxième semaine, 20-27 septembre : Clara

Avant d'en arriver au compte rendu de cette nouvelle semaine, il me faut te confier, mon cher mari, que je n'ai jamais vécu des jours aussi heureux que ceux-ci; je suis certainement la plus heureuse des femmes du monde. Chaque minute, je t'aime davantage, me semble-t-il; c'est en toi que je vis, et en toi seulement. [...]

Nous avons commencé les *Fugues* de Bach; Robert me montre les passages où réparait le thème; c'est là une étude fort intéressante, à laquelle je prends de plus en plus de plaisir chaque jour. Robert m'a sévèrement grondée; contre toutes les règles, je m'étais permis d'introduire une cinquième voix au milieu des quatre autres, en doublant l'une d'elles en octaves. Comme il a eu raison de me réprimander! Mais comme j'étais peinée de ne pas avoir deviné cela toute seule! [...]

### Troisième semaine, du 27 septembre au 4 octobre 1840 : Robert

« Tout commencement est difficile. »

Oui, tu as raison, chère épouse, quand ce ne serait que pour commencer le récit de cette semaine qui fut toute de joie et de vrai bonheur. Je suis bien assuré que tu comprends cela comme moi! En cent occasions, j'ai pu reconnaître en toi une femme aimante, attentive, nullement exigeante, et chaque jour je découvre en toi des perfections nouvelles. Une fois pourtant nous n'étions pas d'accord sur ta compréhension de mes œuvres. Mais tu n'as pas raison, Clairette. Le compositeur – et lui seul – sait comment l'on doit interpréter ses compositions. Si tu t'imagines le savoir mieux que lui, tu es semblable à un peintre qui prétendrait faire un arbre mieux que Dieu qui a créé l'arbre. Certes, il peut en



peindre un plus beau, mais qui sera en fait tout autre que celui qu'il voulait représenter. En un mot, c'est ainsi. Certes on peut compter quelques exceptions intéressantes, quelques individus exceptionnels qui peuvent s'écarter de cette règle.

Mais il vaut toujours mieux que le virtuose nous rende l'œuvre, et non pas lui-même. [...]

### Cinquième semaine, 11-18 octobre : Robert

Perpétuellement, la balance est oscillante entre joie et douleur. Mais ma Clara, elle, demeure en tous points semblable à elle-même, aimante et toujours prête à venir en aide dans la mesure de ses moyens. Sa ferveur pour son art augmente de jour en jour et, au cours de ces semaines, il m'est quelquefois arrivé, grâce à la perfection de son jeu, d'oublier la femme au bénéfice de l'artiste, et souvent, même devant des étrangers, je n'ai pu me tenir de lui adresser mille compliments, à l'improviste. C'est ainsi que dimanche dernier, – c'était le matin, – elle a joué la *Sonate en ut majeur* de Beethoven, comme je ne l'avais jamais entendue; de même, en présence de Moschelès, quelques pages de la *Kreisleriana*, et jeudi soir, lors d'une soirée chez nous, les *Trios* de Moschelès et de Mendelssohn. [...]

### Sixième semaine, lundi 19 octobre : Clara

[...] Robert se croit dans l'impossibilité de composer en ce moment; il est tout mélancolique et cela ne laisse pas de me peiner énormément. Est-ce qu'il ne saurait penser aux œuvres qu'il a écrites l'an passé? Ne faut-il pas bien que l'esprit erre parfois en repos? Avec quelle énergie nouvelle il se manifeste ensuite.

Selon Robert, la seule lacune dans le chant d'Elise, c'est le cœur, la

sensibilité. Comme son chant ne m'a en effet jamais émue, je me suis déjà fait souvent la même remarque pour moi-même. Un jour, j'ai compris que j'aimais profondément mon Robert; ce jour-là, j'ai commencé à sentir ce que je jouais; et tout le monde disait que si mon jeu devenait expressif, cela sans doute était dû à une profonde émotion.

Ainsi s'est écoulée ma sixième semaine de bonheur. Chaque jour, j'aime mon Robert un peu plus. Comme il avait raison d'écrire, dans ce fin et délicat poème qu'il m'offrit un jour en surprise: « Ce que Dieu a créé de plus touchant, – c'est un bon mari. » Je me répète cela, chaque jour, à présent, et je remercie Dieu qui m'a accordé ce bonheur de posséder un aussi bon mari.

### Vingt-quatrième semaine : Clara

[...] Le samedi 27, après deux ans de séparation, j'ai enfin obtenu de mon père la restitution de mon piano. Sa vue m'a donné une grande joie, mais aussi une profonde mélancolie; le triste passé a ressurgi devant moi, et pourtant je ne puis me défendre d'une certaine affection pour mon père. De cela, mon Robert ne saurait m'en vouloir; à la vue de mes larmes, il m'a témoigné tant de bonté et de ménagement. [...]

### Trente-neuvième et quarantième semaines, 6-21 juin : Clara

Hola! Mon Robert, hola! Faudra-t-il que j'en vienne bientôt à tenir ce Journal toute seule? Comment vais-je pouvoir résumer cette quinzaine dont une partie s'est enfuie de ma mémoire? Je vais tout au moins m'y efforcer.

Commençons par le plus beau de ces jours, celui de ton anniversaire, celui, mon cher Robert, où tu es entré dans une nouvelle année. [...] Que de grâces je rends au Seigneur qui nous a donné un tel bonheur en ce 8 juin, le premier de notre mariage, au Seigneur qui a fait naître pour le monde et pour moi un être aussi bon et aussi remarquable. [...]

Les cadeaux que j'ai pu offrir à mon Robert étaient bien modestes, mais il a souri de contentement sachant avec quelle tendresse je les lui faisais. Mes quatre lieder sur des paroles de Ruckert lui ont fait un plaisir tout particulier, et son jugement a été si indulgent qu'il a l'intention de les publier avec les siens, ce qui m'est une joie infinie.

Mendelssohn nous a rendu visite la semaine passée; il a joué et moi aussi. Robert lui a soumis ses dernières compositions qu'il a souvent accueillies d'un sourire d'approbation. Il avait apporté une petite *Romance sans paroles* supplémentaire, qu'il nous a jouée, ainsi qu'une de ses fugues; il a joué aussi cette *Romance populaire* que j'aime tant et que d'ailleurs personne ne peut jouer avec autant de charme que lui.

### 17 septembre 1841 : Robert

Voici une nouvelle ère dans notre vie; cela n'a pas été sans inquiétudes, mais celles-ci sont heureusement révolues, ce dont nous devons rendre grâce au Ciel de tout cœur.

En effet, le 1<sup>er</sup> septembre 1841, le Seigneur nous a fait don d'une fille, grâce à ma Clara. Les heures qui ont précédé ont été bien douloureuses. Je n'oublierai pas la nuit du 1<sup>er</sup> septembre, qui était un mercredi. Le danger fut si grand que durant un moment je fus accablé, sans rien pouvoir faire pour réagir. Cependant, je mis tout mon espoir dans la vigoureuse constitution de Clara, et dans son amour pour moi. Mais comment pourrais-je décrire tout cela? Dix minutes avant 11 heures, l'enfant était là, au milieu des éclairs et dans le bruit du tonnerre, car un orage venait justement d'éclater. Mais l'on entendit les premiers cris de l'enfant, et la vie nous

réapparut claire et pleine de tendresse; nous étions tout emplis de bonheur. Comme je suis fier de posséder une femme qui, outre son amour et son art, vient de me faire semblable présent! Ensuite, les heures ont fui, faites d'inquiétude et de joie. [...]

### 13-27 septembre : Clara

Tu as su employer des mots si tendres, mon Robert bien-aimé, pour faire le récit de ces derniers jours, que je ne puis rien ajouter,

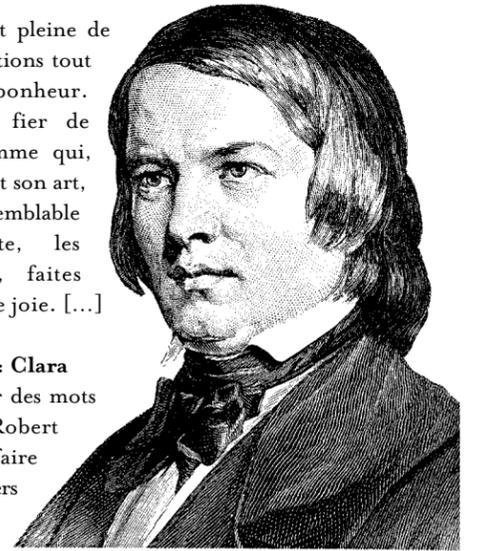
si ce n'est que je suis bien heureuse d'avoir un enfant de celui que je chéris le plus au monde. Chaque jour je pense: « L'aimer davantage, cela n'est pas possible », et cependant il me semble que chaque jour je t'aime davantage. Lorsque tu n'es pas auprès de moi, c'est Marie, ton cher petit portrait, qui me fait souvenir de toi, et ma joie ne saurait que s'en trouver augmentée. [...]

### Novembre 1842 : Clara

Depuis quelques jours, une inexprimable tristesse pèse sur moi. Je pense que tu ne m'aimes plus comme autrefois; je sens parfois si clairement que je pourrai te suffire; et si tu m'accordes quelque marque de tendresse, j'ai l'impression de la devoir à la bonté de ton cœur qui ne veut me faire aucun mal. Ce chagrin s'accompagne de sombres pensées sur l'avenir; parfois, elles m'obsèdent tout le jour et je ne réussis pas à les chasser; c'est pourquoi j'ai tant besoin de ton indulgence. Ah! Robert! Si tu savais comme mon cœur déborde toujours d'amour pour toi! Tu es l'unique objet de mes soucis; je ne puis supporter la pensée que tu travailles pour gagner de l'argent, car ce travail ne saurait te rendre heureux. Pourtant quelle autre issue? Je n'en vois point, aussi longtemps que tu t'opposeras à ce que je travaille de mon côté, et m'interdiras de contribuer aux dépenses de notre ménage. Je voudrais gagner quelque chose pour te procurer une existence tout entière vouée à ton art; te demander de l'argent et recevoir de tes mains ce que tu as gagné est pour moi une atroce souffrance, comme si cela chassait de ta vie toute poésie. Tu es tellement artiste, au sens le plus exact du terme; il y a dans ce que tu fais et penses quelque chose de si délicat à mes yeux, de si poétique, de si sacré, veux-je dire, que j'aimerais t'épargner tout le côté prosaïque de la vie conjugale; devoir t'arracher si souvent à tes beaux rêves est pour moi une véritable souffrance.

Pardonne, mon bon Robert, à cette effusion de mon cœur; je suis bien loin encore d'avoir exprimé tout ce que je ressens pour toi. Donne-moi un baiser pour bien me monter que tu ne m'en veux pas, et, si tu le peux, ne cesse jamais de m'aimer un peu, car ma vie est dans ton amour. [...] ●

NDLR. On peut retrouver ces extraits ainsi que des extraits de lettres dans: Robert et Clara SCHUMANN, *Journal intime*. Textes choisis, traduits et présentés par Yves Hucher. Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1967.



# Clara Schumann pédagogue exceptionnelle



LUCIE RENAUD

Considérée comme l'une des plus grandes pianistes de son époque, également compositrice douée, amour éternel de son mari compositeur, Clara Schumann était également une professeure de piano renommée, façonnée par les enseignements de son père, Friedrich Wieck<sup>1</sup>.

Dès ses débuts, elle passait trois heures par jour au piano : deux à s'exercer et l'autre en leçon. À sept ans, elle participe déjà régulièrement aux soirées musicales organisées par son père – des témoignages indiquent qu'elle jouait déjà mieux que son père – et, peu après son neuvième anniversaire, elle monte sur les planches du prestigieux Gewandhaus de Leipzig en tant que membre d'un duo de pianistes. Il n'est donc pas surprenant que les témoignages d'élèves évoquent sa grande rigueur, toutefois doublée de patience. Quand elle entrait dans une pièce, les élèves se levaient, les hommes baisaient sa main et les femmes faisaient la révérence. Même si elle restait patiente, elle exigeait de nombreuses heures de travail sérieux et de la constance dans l'effort personnel. Un élève relate : « Clara Schumann,

lorsqu'elle enseignait, était toujours calme et gracieuse...

un faible mouvement était suffisant... un doigt levé... un

tapotement sur l'épaule. On pouvait voir dans son

visage le plaisir et la douleur quand nous jouions

une certaine phrase. Pourquoi se laisser

enflammer et agiter par le jeu d'un élève ? Un

geste, un murmure à un élève intelligent

étaient suffisants. Sinon, elle se levait...

vous quittiez votre siège... elle jouait une

petite phrase ou un passage : sans une

seule parole, vous compreniez alors les

beautés que vous aviez ratées.<sup>2</sup> »

## Apprendre des autres

Elle enseignait le plus souvent pour des groupes, jamais de plus de trois élèves, afin que ceux-ci apprennent les uns des autres lors d'une des deux séances hebdomadaires. La porte de la salle de musique restait ouverte afin que les élèves de ses filles entendent également ses leçons et Clara acceptait à l'occasion des visiteurs lors de ses leçons. Elisabeth Herzogenberg écrit à Brahms, en juillet 1882, après avoir passé une semaine chez Clara : « C'était charmant de la voir enseigner alors que, les joues rouges, elle nous présentait ses meilleurs élèves : sévère et complaisante, professeur et mère à tour de rôle, alors qu'elle écoutait. Je ne pouvais m'empêcher de penser : " Comme j'aimerais naître de nouveau et devenir l'une de ses élèves ". »

## Musiciens complets

Clara insistait pour que ses élèves deviennent des musiciens avec les connaissances les plus élargies possibles. Elle leur recommandait d'assister à des concerts ou à des opéras plusieurs fois par semaine et souhaitait qu'ils s'impliquent dans la vie musicale de leur ville. Leur apprentissage de la musique de chambre était obligatoire et les élèves les plus avancés avaient même l'occasion de jouer avec des artistes de renom tels Joseph Joachim et Alfredo Piatti. Consciente des responsabilités d'un pédagogue, elle incitait les élèves à ne jamais perdre de vue leurs idéaux et à ne jamais considérer l'enseignement comme un simple travail.

## Régiment technique et répertoire

Clara débutait invariablement les leçons par une série de gammes, arpèges et exercices, comme elle le faisait elle-même en tant qu'interprète lors de chaque séance de travail. Eugénie Schumann, qui devait devenir l'historienne de la famille, raconte : « Tout de suite après le déjeuner, le piano à queue était ouvert et la maison était inondée de son. Les gammes roulaient et se gonflaient telle une mer en crue, *legato* et *staccato* ; à l'octave, à la tierce, à la sixte, à la dixième, en double-tierces ; parfois d'une seule main, alors que l'autre main accompagnait en accords. Suivaient des arpèges en tous genres, des octaves, des trémolos, tout cela *prestissimo* et sans la moindre pause, d'exquises modulations menant d'une tonalité à l'autre. Même si le principe restait le même, ce travail semblait nouveau chaque jour.<sup>3</sup> »

Clara donnait aux étudiants des exercices tirés du *Gradus ad Parnassum* de Clementi, des *Études* de Cramer et de *L'École de la vélocité* de Czerny. Elle croyait qu'une technique solide était essentielle à l'élaboration d'une pensée musicale sentie, détestant pourtant la vitesse. « Pourquoi presser les belles choses ; pourquoi ne pas prendre le temps de les apprécier ? » mentionne-t-elle dans une lettre. Quand venait le moment d'aborder le répertoire, elle leur recommandait l'étude de Bach – le grand pédagogue Ludwig Deppe aurait dit : « Elle est la plus musicale de tous les pianistes et la meilleure interprète de Bach que j'aie jamais entendue – , Beethoven, Brahms, Chopin, Haydn, Heller, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann et Weber. Elle insistait en tout temps pour que le texte soit respecté, comme lui avait indiqué Robert : « Jouer ce qui est écrit, comme c'est écrit. Tout est là.<sup>4</sup> »

## Phrasé et doigtés

Elle travaillait beaucoup le phrasé et l'articulation avec les élèves, s'arrêtant à chaque note tenue, chaque *portamento*, chaque subtilité du texte. Elle concevait les phrases comme de longues respirations, indiquant à l'occasion, à l'aide de chiffres romains sur la partition, la durée de celles-ci. Elle considérait le piano comme un orchestre et exigeait de ses élèves que chaque phrase soit jouée par un nouvel instrument.

Clara, comme Debussy, n'endossait pas les éditions doigtées, considérant que chaque élève devait acquérir son propre sens du doigté en travaillant gammes, arpèges et exercices. Elle recommandait néanmoins d'utiliser le pouce et les doigts faibles (4-5 et 5-4) sur les touches noires et d'opter pour 3-4 et 4-3 pour éviter les maladresses quand la main se déplace entre les touches noires et blanches.



## Gestique

Ses mouvements à l'instrument étaient réduits au minimum, expression d'une conviction qu'elle transmettait à ses élèves, et son jeu était toujours d'un grand lyrisme et jamais percussif, contrairement aux autres virtuoses de son époque. Même si Liszt était un invité fréquent de la maisonnée Schumann, elle décriait ses gestes excessifs, son « bourdonnement diabolique » et la façon dont il touchait le piano.

Plutôt que de lever les doigts et les bras très haut, elle choisissait plutôt de presser les notes, même dans les passages *staccato* et sa sonorité restait toujours ronde et jamais stridente. « Elle a joué les huit premières mesures (de *L'École de la vélocité* de Czerny) du poignet, avec toutes les notes de force égale, forte, mais pourtant avec un grand moelleux dans la sonorité, ne raidissant jamais le poignet un instant et tricotant les accords ensemble rythmiquement d'une telle façon que cette simple pièce a soudain pris vie et caractère.<sup>5</sup> »

Elle explique elle-même dans le *Journal intime* du couple en juin 1841 : « Une fois par semaine, fort régulièrement, Fr. Thun vient prendre sa leçon. Quel soin je prends pour rendre son jeu moins mou, pour inculquer à mon élève les notions d'ombre et de lumière, telles qu'on peut les répartir en jouant. Même dans les détails les plus élémentaires, il reste énormément à parfaire dans son mécanisme. Quel tort peut causer à un talent un mauvais professeur ! Que de gens absolument perdus, et que de difficultés pour parvenir à redresser ceux qui persistent.<sup>6</sup> » ●

Pour plus d'informations, je recommande la lecture de « The Teaching Style of Clara Schumann », un article de Dee Booth paru dans la revue *Clavier* de décembre 1996 (p. 23-27).

<sup>1</sup> Nous reviendrons aux principes d'enseignement de Friedrich Wieck dans le prochain numéro.

<sup>2</sup> Donald Ellman, *Clara Schumann: Pianist, Teacher and Interpreter*. University of Reading, England, p. 36-37.

<sup>3</sup> Eugénie Schumann, *The Schumanns and Johannes Brahms: The Memoirs of Eugénie Schumann*. Dial Press, p. 55

<sup>4</sup> Joan Chissell, *Clara Schumann: A Dedicated Spirit*. Taplinger, p. 188

<sup>5</sup> Eugénie Schumann, *ibid*

<sup>6</sup> Robert et Clara Schumann, *Journal intime*. Textes choisis, traduits et présentés par Yves Hucher, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1967, p. 124

# Les caprices d'une main habile OU La leçon de Robert Schumann

MARIE MULLER

Bob s'énerve. Du haut de ses 10 ans, s'évertuant à faire au piano les exercices de tenue que lui a conseillés son professeur afin d'obtenir une meilleure indépendance des doigts, il ne comprend pas pourquoi son quatrième doigt refuse obstinément de lui obéir.

« Tu vas-tu t'élever, oui ? »

Bob devrait faire preuve de plus de magnanimité à l'égard de son flémard de doigt.

« Pourquoi mon quatrième doigt est si paresseux ? »

– Si ça peut te rassurer, Bob, tous les quatrièmes doigts de la planète le sont autant.

– Ah bon ? Et pourquoi donc ?

– La main est ainsi faite. Chaque doigt est relié aux muscles de l'avant-bras par de longs tendons, recouverts de petites gaines, comme les câbles des freins de ton bicycle. Ceux-ci permettent aux doigts de remuer, de se plier ou de se détendre. La vie du quatrième doigt serait bien plus facile s'il n'y avait entre les tendons du troisième et du quatrième doigt des petites bandelettes obliques qui l'empêchent de s'allonger ou de se lever quand ses deux voisins sont fléchis.

**« Ce que font les doigts, c'est du bricolage ; mais la musique qui a résonné intérieurement parle à tous et survit au corps périssable. »**

–Robert Schumann

– C'est donc normal que je n'arrive pas à lever mon quatrième doigt aussi haut que les autres doigts ?

– C'est tout à fait normal.

– On ne peut rien y faire ?

– Je crois malheureusement que non.

– Et si j'empêchais le troisième doigt de bouger, proposa Bob vigoureusement empoignant soudainement le majeur de sa main droite avec force et autorité de l'autre main, je pourrais exercer le quatrième plus efficacement !

– Je crois qu'il faut surtout faire preuve de patience, Bob. Tiens, je vais te raconter une histoire. Tu connais Robert Schumann, le compositeur...

– Hmm.

– Mais connais-tu Robert Schumann, le pianiste ? Schumann a été pianiste avant d'être compositeur. Le sais-tu ?

– ...

– Écoute son histoire. Pendant ce temps, oublie un peu ton quatrième doigt. »

## Le cas Schumann

Nous sommes au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Jeune adulte, Robert Schumann – après avoir obéi au désir de sa mère et avoir étudié le droit sans grande conviction – a longtemps hésité entre deux vocations : la littérature et la musique. Accepté comme élève par Wieck, professeur de grande renommée, il décide de se consacrer au piano et se prépare à une carrière de pianiste virtuose.



Déchaîné, il travaille son piano comme un forcené, « d'une façon frénétique, exténuante », au dire de son maître.

Dans les pages de son journal, se conseillant lui-même, il écrit :

**Ne te décourage pas, mon cher Robert, si ton jeu n'est pas toujours rapide et perlé, comme durant ces huit derniers jours ; exerce-toi à la patience, lève doucement les doigts, tiens ta main tranquille et joue lentement : tout rentrera dans l'ordre.**

Puis il fait parler son ami inventé, Florestan :

**Il faut que tu travailles davantage. Les gammes marchent assez bien. Si seulement tu pouvais maîtriser ta façon de jouer, ton toucher : n'en changes-tu pas tous les jours ? Hier, tu avais celui que j'aime : je vais le décrire : la main décontractée sur les touches, les phalanges antérieures un peu recourbées, le doigt frappe la touche comme un petit marteau qui se meut de soi-même, le bras et la main restent tranquilles, le doigt se soulève à peine pour l'attaque et se contente presque de presser la touche.**

À cette époque, l'Europe est traversée par le phénomène Paganini. Le violoniste éblouit ses contemporains avec ses exploits de virtuosité acrobatique. Son corps est doué de caractéristiques anatomiques telles qu'il lui permet des mouvements excessifs, spectaculaires, impossibles à la majorité des musiciens. Ses mains hyperhabiles sont d'un relâchement tel que ses extensions semblent n'avoir aucune limite.

En 1830, Schumann entend le violoniste lors d'un concert à Francfort. Très impressionné, il rêve désormais de devenir le Paganini du clavier. Non satisfait de sa main habile, il la veut *hyperhabile*. Impatient de brûler les étapes, recherchant la perfection technique, obsédé par le grand exemple de Paganini, il exerce ses doigts à une virtuosité de plus en plus difficile. Il compose à cette époque la *Toccata* op. 7, qu'il croit être la pièce la plus difficile jamais écrite pour le piano.

Il déclare à ses proches avoir trouvé une méthode infaillible pour atteindre la perfection technique tant recherchée. Trouvant ses deuxième et troisième doigts plus faibles que les autres, il emploie un appareil qui entrave l'index de la main droite, censé procurer au majeur une plus grande indépendance.

Successivement, il mentionne dans son journal,

le 8 mai 1832 :

**Le troisième [doigt] marche assez bien grâce au cigare mécanique. L'attaque est maintenant indépendante.**

le 13 mai 1832 :

**Le toucher est bon, le troisième doigt un peu plus fort.**

Mais les jours suivants, les choses commencent à aller un peu moins bien pour sa main droite.

Travaillant comme un possédé, il s'épuise dans l'exécution de passages éprouvants physiquement et inflige à ses mains des contraintes excessives.

le 23 mai 1832 :

**Le troisième semble vraiment incorrigible.**

puis, entre le 14 et le 22 juin 1832 :

**Le troisième est complètement raide.**

Son doigt ne lui obéira plus.

Il sombrera l'année suivante dans une grave dépression, et ne se remettra jamais tout à fait de la déception de n'avoir pu devenir le pianiste qu'il avait tant désiré être.

en 1833, à l'un de ses médecins :

**Je ne joue plus guère de piano – n'ayez pas peur, je me suis moi aussi résigné, tenant cela pour un signe du destin –, un des doigts de ma main droite est cassé, paralysé ; une lésion insignifiante en soi et la négligence ont accentué ce mal à tel point que la main tout entière est presque incapable de jouer.**

Ainsi, la carrière de pianiste de Schumann fut terminée avant même d'avoir pu commencer.

en 1834, tentant de rassurer sa mère :

**Ne te fais pas de souci pour mon doigt ! Je n'ai pas besoin de lui pour composer, et une carrière de virtuose itinérant ne me rendrait pas plus heureux – mon tempérament ne s'y prête en aucune façon.**

Bob, perplexe, reste muet un moment.

« Rassure-toi, Bob. L'histoire de Schumann est un cas particulier. N'importe pas que tous les grands sportifs du clavier finissent ainsi handicapés. Cela se saurait. Tu n'es qu'au tout début de ton apprentissage. Volontaire et ambitieux comme tu es, la tentation te sera grande de vouloir jouer toujours plus vite et plus fort. Rien ne sert de vouloir aller trop vite, de brûler les étapes. Tu sais, nous ne sommes pas tous des Paganini en puissance. Notre corps a des limites qu'il nous faut apprendre à reconnaître. Pour ton quatrième doigt, ne t'en fais pas trop. Il va se fortifier avec le temps et compensera la difficulté qu'il a à se lever par d'autres moyens tout aussi efficaces. »

Après un moment de silence...

« Qu'est devenu Schumann après tout cela ? demande Bob. »

– Ces troubles ne l'ont pas empêché d'écrire avec sa main handicapée la presque totalité de son œuvre. Il continuera malgré tout de repousser les limites de la virtuosité à travers ses « travaux herculéens » – ainsi qu'il les appelait lui-même – en composant successivement les *Intermezzi*, les *Impromptus*, les deux cahiers d'*Études d'après Paganini*, les trois sonates, les *Études*

*symphoniques* et enfin la grande *Fantaisie* opus 17, dont la fin du deuxième mouvement est réputée à la limite de l'exécutable. »

à Clara, « devenue sa main droite », il écrit en décembre 1838 : **Seigneur, pourquoi m'as-tu fait précisément cela ? En moi, la musique tout entière est si achevée et vivante que je voudrais l'exhaler, et voilà que je n'y parviens qu'avec peine, l'un de mes doigts chevauchant l'autre. C'est épouvantable, et j'en ai beaucoup souffert jusqu'à présent.**

« On ne saura finalement jamais exactement ce qui a causé la paralysie du doigt de Schumann.

S'il y a une leçon à tirer de cela, c'est qu'il faut faire preuve de patience et comprendre le fonctionnement de son propre corps pour atteindre les objectifs les plus élevés. Le temps ne respecte pas ce qui se fait sans lui.

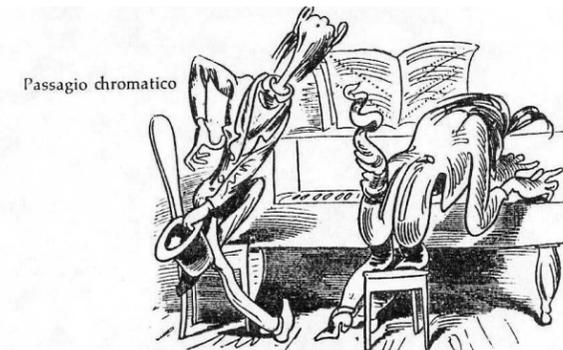
– Hum. Je comprends... Bon. Je crois que j'ai encore du chemin à faire... »

Alors, Bob se remet au piano et reprend consciencieusement ses exercices, avec patience et détermination, avec un peu plus de tolérance pour son quatrième doigt, mais surtout une petite pensée émue et solidaire pour Robert Schumann, le pianiste. ●

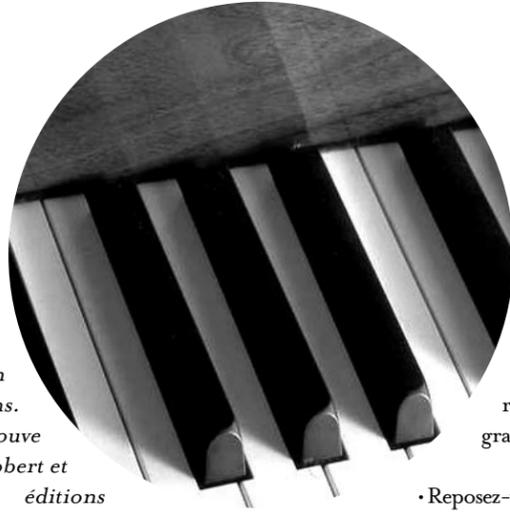
## Bibliographie

- *Le roman du piano du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Dieter Hildebrandt – Actes Sud, 2003
- Numéro spécial sur la main du musicien, *Médecine des arts*, revue trimestrielle, Alexitière, 1995
- Schumann, André Boucourechliev, Collection *Solfèges*, Seuil, 1980
- *Conversations*, propos recueillis par Juergen Meyer-Josten, Van de Velde, 1989
- *La leçon de musique d'Yvonne Lefébure*, Yvette Carbou, Van de Velde, 1995

Vous pourrez communiquer avec l'auteur de cet article à l'adresse suivante : mariemullerca@hotmail.com



# DOSSIER AUX JEUNES MUSICIENS



ROBERT SCHUMANN

Lors de sa première parution, en 1848, la préface de l'Album pour la jeunesse contenait une série de conseils. Nous en reproduisons ici quelques-uns. L'intégralité des conseils se retrouve notamment dans le Journal intime de Robert et de Clara Schumann, paru aux éditions Buchet/Chastel.

• L'éducation de l'oreille est ce qu'il y a de plus important. Tâchez de bonne heure de distinguer chaque ton et chaque tonalité. Examinez quels sons rendent la cloche, le verre, le coucou, etc.

• Répétez souvent la gamme et les autres exercices, mais cela n'est pas suffisant. Il y a beaucoup de gens qui par ce moyen croient atteindre au but suprême, qui jusqu'à leur âge mûr, passent plusieurs heures par jour à faire des exercices purement mécaniques. C'est à peu près comme si l'on tâchait chaque jour de prononcer l'ABC plus vite. Employez mieux votre temps.

• On a inventé des claviers muets. Essayez-les pendant quelque temps pour vous convaincre qu'ils ne valent rien. Des muets ne peuvent pas nous apprendre à parler.

• Jouez en mesure. Le jeu de beaucoup de virtuoses ressemble à la démarche d'un homme ivre. Ne prenez pas de tels modèles.

• Ne tambourinez jamais sur votre piano. Jouez toujours avec âme et ne vous arrêtez pas au milieu d'un morceau.

• Tâchez de jouer bien et expressivement des morceaux faciles. Cela vaut mieux que d'exécuter médiocrement des compositions difficiles.

• Il faut que vous puissiez non seulement jouer vos morceaux, mais que vous soyez capables de les solfier sans piano; que votre imagination soit cultivée au point de retenir aussi bien l'harmonie donnée à une mélodie que la mélodie elle-même.

• Jouez toujours comme si vous étiez auprès d'un maître.

• Quand vos exercices journaliers sont achevés et que vous vous sentez fatigués, ne continuez pas vos études. Il vaut mieux se reposer que travailler sans plaisir et sans fraîcheur d'esprit.

• Ne recherchez pas cette brillante exécution qu'on appelle la bravoure. Tâchez de produire de l'impression en rendant l'idée que le

compositeur avait en vue d'exprimer; vouloir davantage serait ridicule.

• Considérez comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des maîtres, d'y rien omettre ou d'y rien ajouter de nouveau. Ce serait la plus grande injure que puissiez faire à l'art.

• Reposez-vous souvent de vos études musicales par la lecture des bons poètes. Promenez-vous assidûment dans la campagne, dans les champs.

• Mais qu'appelle-t-on bon musicien? Vous ne l'êtes pas si, tenant vos yeux attachés sur les notes avec anxiété, vous ne venez à bout de faire votre tâche qu'avec peine; vous ne l'êtes pas si quelqu'un ayant tourné deux pages à la fois, vous restez court et ne pouvez continuer. Mais vous l'êtes si vous pressentez ce qui va suivre ou si vous vous en souvenez dans les morceaux que vous connaissez déjà; en un mot, si vous avez la musique non seulement dans les doigts, mais dans la tête et dans le cœur.

• Respectez l'ancien mais intéressez-vous au nouveau. N'ayez pas de préjugés contre les noms qui ne sont pas encore renommés.

• Ne jugez pas du mérite d'une composition après l'avoir entendue une seule fois; ce qui vous plaît au premier aperçu peut n'être pas le meilleur. Les maîtres veulent être étudiés. Bien des choses ne vous paraîtront claires que dans l'âge mûr.

• Ne négligez pas l'étude de la vie, aussi bien que celle des autres arts et sciences.

• Vous vous élèverez toujours plus haut par le travail et la persévérance.

• Rien de grand ne s'accomplit dans l'art sans enthousiasme.

• L'art n'est point là pour procurer la richesse. Soyez un noble artiste et le reste vous sera donné par surcroît.

• Vous ne comprendrez l'esprit que lorsque vous serez maîtres de la forme.

• Peut-être le génie est-il seul à comprendre le génie.

• ON N'A JAMAIS FINI D'APPRENDRE. ●

## Suite canadienne, de Léo-Pol Morin

CLAUDINE CARON

Dans *Suite canadienne* se succèdent trois pièces composées à la manière d'un pot-pourri d'airs folkloriques joués par un violoneux. Léo-Pol Morin a transposé les ritournelles du violon dans cette suite pour piano qu'il a créée entre 1927 et 1929. Voyons à quel paradoxe s'est voué le « maître » de la musique moderne, dans le secret de James Callihou.

**Léo-Pol Morin, alias James Callihou**

Deux noms figurent généralement sur la partition de la *Suite canadienne*: James Callihou et Léo-Pol Morin. Cette information, qui porte d'abord à confusion, nous en dit long lorsqu'on lit le texte que publie Morin sur James Callihou, en 1930: « Curieux homme, ce James Callihou! Curieux artiste! Rien ne semblait, dans son jeune âge, le destiner à la composition. Une timidité, peut-être, à moins que ce ne soit de l'orgueil, un sens critique trop vif, en tout cas, l'a longtemps empêché de s'essayer à cet exercice périlleux d'écrire de la musique. On a fait de lui un pianiste comme il y en a tant, au talent personnel, certes, mais en possession d'un métier qu'on sent n'avoir jamais pu se plier aux exigences du grand répertoire. Sa formation musicale a été celle d'un pianiste, mais la composition l'a toujours secrètement attiré. » (1930: 115-6) Morin ne se dévoile-t-il pas lui-même, à travers ce personnage qu'il a inventé? Tout porte à croire que oui.

Le secret de l'histoire de Léo-Pol Morin comme compositeur n'a été connu qu'après sa mort, en 1941. Morin a d'abord été connu comme pianiste et musicographe et il a particulièrement marqué l'histoire du Québec grâce à sa double contribution, par ses concerts et par ses écrits, pour diffuser le répertoire moderne de l'époque. Sa réputation a aussi grandement reposé sur son sens critique intransigeant au service de l'art et de l'enseignement, nous rappelant celui d'un de ses maîtres, Guillaume Couture.

À Paris de 1912 à 1914, puis de 1919 à 1925, Léo-Pol Morin avait connu plusieurs compositeurs et artistes dont Maurice Ravel, les musiciens du Groupe des Six et Jean Cocteau. Que ce fantaisiste et curieux musicien Morin ait eu envie de composer est tout à fait compréhensible, et qu'il l'ait fait sous un pseudonyme a été, avec sa réputation de pianiste moderne à garder, plutôt sage et amusant.

Morin a composé quelques œuvres avec son nom, mais la majorité sous son pseudonyme. En 1918, Morin avait composé, puis joué en concert une première œuvre intitulée *Préludes circulaires*. Bien que cette partition reste introuvable, nous savons, d'après les comptes rendus des concerts, qu'elle était une œuvre dissonante, particulièrement moderne et qu'elle rappelait la musique d'Érik Satie. À l'époque où Morin décriait sans retenue l'apathie et l'amateurisme au Québec, cette pièce était comme un manifeste, en faveur d'une esthétique musicale tournée vers la modernité, dans ce milieu où l'on débattait encore de la valeur artistique de la musique de Debussy.

Il aura fallu attendre la publication récente d'un document gardé

secret par le cercle privé des « Casoars », duquel Morin a fait partie, pour connaître une autre œuvre signée par Léo-Pol Morin: *Roger thé pour deux – Fox trot habanera*. Le titre cocasse indique bien l'esprit ludique de cette composition, un genre de pastiche.

Les programmes de concerts de Léo-Pol Morin et ses textes sur Callihou nous indiquent que les œuvres signées par Callihou sont plus nombreuses. Cependant, outre *Suite canadienne*, les autres partitions restent très difficiles à retrouver.

**Suite canadienne**

La *Suite canadienne*, dont le titre d'origine fut *Canadiennes*, est sensiblement inspirée du folklore.

Tout un revirement de situation quand on se rappelle qu'en

1918, Morin proscrivait l'utilisation du folklore pour créer un répertoire canadien. Mais, s'il s'y intéressa à la fin des années 1920, il voulut le faire à la manière d'un Bartók et dans une esthétique proche de celle de Ravel et de Poulenc. Il écrit, en parlant de Callihou: « [...] dans ses *Canadiennes*, on retrouve une atmosphère vaguement ravélienne, qui a le sourire de Poulenc, et qu'il ne messied pas de rencontrer. » (1930: 118)

**I Rigaudon**

Si l'on trouve une atmosphère « vaguement ravélienne » dans le *Rigaudon* de Morin, c'est au *Rigaudon* de Ravel qu'il faut nous référer. La musicologue Vivianne Émond a montré un plan similaire des deux œuvres – ABACABA –, dans une étude comparative qu'elle a réalisée en 1974. Dans cette première pièce, Morin exploite des thèmes de caractère folklorique en les reprenant à la manière d'un rondo, mais en variant chaque fois le registre, l'accompagnement et le rythme. L'exposition du premier thème, au début, rappelle d'emblée le jeu du violon avec son accompagnement en quintes à vide. Grâce à son plan en plusieurs parties et les multiples variantes du début à la fin, ce *Rigaudon* ressemble à une improvisation sur des airs de folklore.

**II Chanson**

Vivianne Émond a identifié la chanson à l'origine de la deuxième pièce de la *Suite canadienne*. Il s'agit exactement de *La Prisonnière à la tour*, dont l'ethnologue Marius Barbeau avait transcrit quelques versions au cours de ses recherches. La pièce de Morin débute par l'exposition exacte de ce chant et, d'après la transcription du chant d'origine, il faut ajouter une liaison entre les *mi* des mesures 17 et 18. Puis, suit un passage rythmé à la manière d'un *reel* après lequel on reconnaîtra le chant de la « prisonnière », repris en octaves. La pianiste Elaine Keillor a pour sa part identifié la pièce *Les fers aux pieds* dans cette *Chanson* de Morin. Quoiqu'il en soit, il semble bien qu'il se soit servi de mélodies folkloriques existantes. *Chanson* étant en trois parties, le chant de la « prisonnière » figure dans la première et la troisième, marquées *Andantino*, alors que Morin y a intercalé au centre un passage *Vivo* bien rythmé.

### III Gigue

Dans sa *Gigue*, Morin transpose, en quelque sorte, les idiomes du répertoire des violoneux à l'écriture pianistique. Ainsi, cette dernière pièce ressemble par son caractère et son style à la première, *Rigaudon*. Vivianne Émond remarquait, dans cette musique de danse, une prépondérance de l'accentuation rythmique et des dissonances provoquées par les contre-thèmes chromatiques. Comme nous le verrons plus loin dans les écrits de Morin, on ne trouve pas, dans cette œuvre, de développements thématiques. Au contraire, il reprend inlassablement les mêmes thèmes d'un bout à l'autre de la pièce en changeant de registre, de nuances, de formule d'accompagnement et de caractère. En somme, Morin écrit tant de variations des deux thèmes qu'il confère à cette pièce toutes les allures d'une improvisation folklorique. Dans *Gigue*, Elaine Keillor a repéré un emprunt mélodique à la pièce folklorique *Turkey in the Straw*.

### Le répertoire de Callihou vu par Morin

Ce texte de Léo-Pol Morin, sur l'ensemble de la musique de Callihou, vaut qu'on s'y arrête pour en saisir l'esprit et mieux définir l'interprétation de *Suite canadienne* :

« Musique riche de substance, qui se passe de développements thématiques, qui se borne à faire chanter les thèmes et à les prolonger. Musique trop courte, et à facettes, peut-être, musique peu modulante et qui n'échappe que par miracle à la monotonie. [...]

L'art de James Callihou fait un peu penser à celui de Poulenc en ce que, comme Poulenc, il est plus sensible au pittoresque des accords, des mélodies, aux combinaisons de rythmes qu'aux mystères du développement. [...]

Art intellectuel, c'est entendu, et le type même de l'art inutile. Mais art à coup sûr. Art pur en ce sens qu'il est dégagé naturellement de préoccupations morales, poétiques et psychologiques. Cet art, dirai-je encore une fois, veut jouer avec le son, et jouer franc jeu. » (1930 : 118-20)

### 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. *Chanson* est en 5<sup>e</sup> année, le *Rigaudon* et la *Gigue* en 8<sup>e</sup> selon le programme Vincent-d'Indy.

### Les enregistrements...

*Suite canadienne* - II. *Chanson* et III. *Gigue*, « Canadiens at the keyboard », Elaine Keillor, piano, Carlton sound, CSCD 1008 (disque compact)

### Pour en savoir plus au sujet de Léo-Pol Morin...

ÉMOND, Vivianne. « Trois œuvres musicales dites canadiennes », les cahiers de l'ARMUQ, 1984, p. 46-62.

FOISY, Richard. *Les Casoars : En souvenir des dîners du Casoar-Club*, Montréal, Varia, 2004.

MORIN, Léo-Pol et al. *Le Nigog* (1918), réédition, Montréal, Comeau & Nadeau, 1998.

MORIN, Léo-Pol. *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, 228 p.

### Les lieux publics sont porteurs de l'histoire musicale

Le nom de Léo-Pol Morin a été donné à la bibliothèque municipale de Cap-Saint-Ignace, son village natal, en 1991. ●

# Yves Daoust et le jeune public

PROPOS RECUEILLIS ET MIS EN FORME PAR LUCIE RENAUD



Né à Longueuil en 1946, Yves Daoust s'est notamment perfectionné auprès de Gilles Tremblay et d'Irving Heller, en plus de compléter un stage de deux ans avec le Groupe de musique expérimentale de Bourges (GMEB), en France.

Son catalogue comprend plus d'une vingtaine d'œuvres, pour lesquelles il avait reçu de nombreuses commandes d'interprètes et d'organismes tant nationaux qu'internationaux. Ses influences sont multiples : trames sonores de films, bien sûr, mais aussi Cage, Xenakis, Kagel, Ferrari, Savouret, Stockhausen, Beethoven, Schumann, Magritte...

Dès ses années d'études, il a travaillé avec des maisons de théâtre spécialisées auprès du jeune public et a toujours été préoccupé par le lien entre la musique contemporaine et les jeunes, particulièrement au niveau de la pédagogie. Il a notamment collaboré à trois productions de l'Arsenal à musique, *Trip tympan*, *Planète Baobab* et *Alice* (ces deux dernières en collaboration avec Denis Gougeon).

### Pourquoi avoir choisi d'écrire pour le jeune public ?

Cela m'a toujours interpellé mais ce ne sont pas des choses que l'on déclenche soi-même car il faut des structures. Il est évident que ce sont les commandes qui m'ont permis de réaliser ces projets-là, mais je les ai toujours abordés avec beaucoup de conviction et en me positionnant, en réfléchissant à la façon d'aborder la chose en tant que compositeur.

### Quels sont les défis spécifiques au genre ?

Ils sont nombreux et ils ne sont peut-être pas là où l'on pense. Je n'ai jamais considéré qu'il fallait faire des compromis à son langage quand on travaillait pour des enfants, ni qu'il fallait aborder cela sur le mode léger. J'ai toujours eu un grand respect du public. C'est pourquoi je m'implique autant dans une production pour jeune public que pour une œuvre pour public spécialisé en musique contemporaine. C'est aussi important sinon plus, parce que ce sont de jeunes oreilles et qu'on sème de toute évidence quelque chose. J'ai toujours approché la composition pour enfants avec un infini respect, mais en me questionnant sur l'approche à adopter pour tenir compte de l'aspect psycho-acoustique. Les oreilles des enfants sont quasi vierges, même si elles le deviennent de moins en moins à mesure qu'ils vieillissent.

Ils ne se posent pas de questions esthétiques, à savoir ce qui est musique et ce qui ne l'est pas. Grâce à cela, on peut les amener très loin dans le monde imaginaire. Il faut néanmoins tenir compte du fait que leur oreille n'est pas tout à fait pareille à celle des adultes. Souvent, dans les écoles, lors des cours de danse, les enceintes acoustiques sont de mauvaise qualité et il y a un niveau de décibels effrayant. C'est totalement aberrant quand on sait que l'oreille des enfants est d'une finesse incroyable.

Quand j'ai commencé à travailler pour l'Arsenal, c'était un gros pas en avant pour eux que d'essayer autre chose. Ses membres ne savaient pas trop dans quoi ils s'embarquaient et j'ai admiré leur courage (rires)! Ils changeaient complètement de zone esthétique, si je puis dire, et ils ont changé d'image à travers ça, pour prendre une approche de marketing plus contemporaine. Il y avait beaucoup à faire pour convaincre les écoles d'acheter leurs nouveaux spectacles. Ils avaient des craintes et il leur fallait aussi convaincre les producteurs que ce n'était pas nécessaire, par exemple, d'avoir du *beat* pour plaire aux enfants et qu'on pouvait se permettre d'aller dans des zones sonores très douces. Les organisateurs se méfiaient beaucoup : « Ils vont décrocher. On ne peut aller les chercher qu'avec du son et du *beat*... » J'ai parié le contraire et j'ai gagné mon pari. Dans les productions des 10 dernières années auxquelles j'ai collaboré, il y a des moments très doux qui fonctionnent admirablement. Il faut aussi que, sur scène, les interprètes soient convaincus. Si les sonorités vous envoûtent vous-mêmes, ça marche aussi pour les enfants. Ce sont souvent les moments les plus doux, les plus fins, les plus poétiques qui vont les chercher. Il y alors un silence incroyable – on entendrait les mouches voler –, ne serait-ce que parce qu'ils ont une acuité auditive incroyable. Ils n'ont pas besoin qu'on les bombarde d'information sonore.

### Le fait que votre écriture n'est pas « standard » par rapport aux normes auxquelles ils ont été habitués est-il un avantage ou un désavantage ?

C'est un gros avantage selon moi quand on travaille avec une palette qui est plus, comme la mienne, électro-acoustique, électronique. On s'ouvre beaucoup plus au domaine du rêve. Il n'y a pas la limitation de l'instrument acoustique ou traditionnel et du langage traditionnel.

Les deux spectacles que j'ai faits en collaboration avec Denis Gougeon, qui lui se chargeait de l'écriture orchestrale, ont permis des mixtures étonnamment riches parce qu'on jumelait les deux mondes : le monde instrumental, plus traditionnel, même si c'est une écriture de notre époque, et les envolées que permet la musique électro-acoustique.

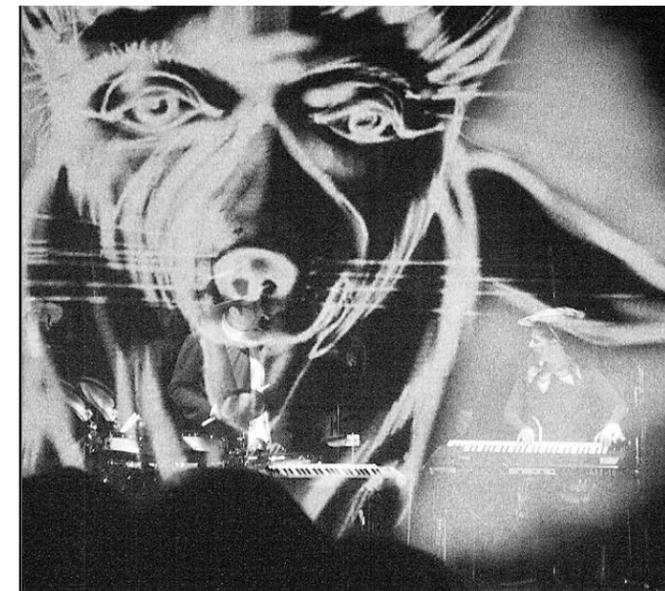
### Est-ce que le multimédia est vraiment nécessaire quand on s'adresse au jeune public ?

Je ne pense pas qu'on ait besoin d'en mettre tant. Il y a des spectacles européens célèbres où il n'y a presque rien. Je pense que tout est dans la poétique qu'on réussit à créer.

Les enfants sont à mon avis beaucoup trop bombardés d'information.

### On a toujours l'impression qu'on a besoin de leur en donner plus...

Absolument. Je pense que c'est un lieu commun, une décision d'adultes. On se dit : il faut du son, il faut que ce soit fort, il faut qu'on les occupe beaucoup, que juste le son, ils vont s'ennuyer,



qu'il leur faut des comédiens, des *bébélles*, etc. Les premières représentations de *Trip tympan* intégraient de la projection et de la technique. Cela causait une distance incroyable. Par après, presque tout le visuel a été bazarde. Les interprètes se sont rapprochés physiquement et la magie s'est recréée. Je pense que les enfants aussi ont besoin d'une relation participative.

Sur le plan sonore, j'ai toujours fait le pari d'éviter le bombardement, de créer des moments de magie avec très peu de son, très doux, de façon à les forcer à écouter et à les captiver. Dans le même sens, il faut éviter la surcharge. Je pense qu'encore une fois, c'est un stéréotype que de penser que les enfants ne sont pas capables d'attention. Je pense que ce qui est important surtout, c'est le contraste entre la magie des choses très douces et des éléments plus rythmés.

### Comme dans l'esprit baroque, finalement.

Tout à fait, le terme est bon. Je crois qu'il faut avoir cette approche-là, et la rhétorique aussi. Cela rejoint de toute façon mon style, qui est de jouer sur les affects, sur les contrastes et sur le principe de la suite baroque.

### Écrivez-vous de la même façon une œuvre pour les jeunes qu'une pièce de concert ?

C'est plus une facette différente. Le travail pour enfants est plus objectif parce que ce sont des commandes, que cela vient de l'extérieur, qu'il y a une certaine distance. Sur le plan du style, ce n'est pas fondamentalement différent pourtant. Je pense qu'on va me reconnaître si l'on écoute une musique que j'ai faite pour un spectacle jeune public. On dira : « C'est du Daoust. » On reconnaîtra tel style, telle manie, telle façon de faire, tel tic.

Quand je compose une musique pour enfants, je l'aborde, d'une certaine façon, en pédagogue. Il s'agit de leur donner quelque chose qui est inhabituel, qui évite dans la mesure du possible les stéréotypes, les lieux communs, qui essaie de les amener vers une autre culture sonore. Je tiens compte également de certains facteurs qui relèvent plus de la psychologie. On parlait de contrastes. Un enfant ne peut pas prendre ce qu'un adulte prend sans problème. Les graves, par exemple, font peur aux enfants, les angoissent. Il y

a tout un jaugeage, une mesure des choses qui est différente. Tout doit être remesuré, recalibré, en fonction des enfants, qui sont plus frais, plus naïfs. C'est un défi formidable pour un compositeur.

**Les enfants de votre entourage sont-ils votre premier public ?** C'est certain. Je leur fais souvent entendre ce que je suis en train de travailler. Je les amène au premier spectacle et leurs critiques me permettent de m'ajuster.

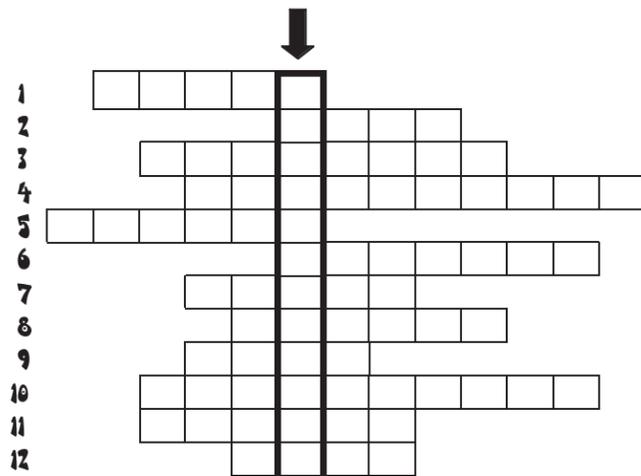
**Les critiques sont dures ?** Oui (rires). En général, les enfants sont implacables, et ça aussi, c'est intéressant, parce qu'il n'y a pas de tricherie. Les enfants qui

s'emmerdent dans une salle se mettent à chahuter. Quand les professeurs sont obligés de faire la discipline, c'est que ça ne marche pas, que quelque chose ne fonctionne pas. Lors des premières, je suis toujours très nerveux (rires). Comment vont-ils réagir? C'est traquant. On surveille si quelqu'un tousse. En même temps, c'est aussi un public très gratifiant. ●

*Cette entrevue a été réalisée dans le cadre de la rédaction de l'article « La création pour jeune public : camaïeu de styles musicaux », qui sera publié en juin 2006 dans la revue Circuits, musiques contemporaines, vol. 16 n° 2, par Les Presses de l'Université de Montréal. Ce numéro sera consacré au répertoire pour jeune public.*

## Donnez-vous bien Schumann ?

DANIELLE LANGEVIN



Écrivez les mots qui correspondent à chaque chiffre. Lorsque vous aurez terminé vous trouverez verticalement le nom d'un recueil pour piano (de Schumann) basé sur un héros des contes d'Hoffmann.

1. Robert et Clara durent défier son hostilité irréductible.
2. Schumann en vit le fond.
3. Alter ego de Florestan.
4. Ennemis des « Compagnons de David ».
5. Après 1831 il ne lui en resta plus que neuf valides.
6. Ville universitaire fréquentée par Schumann.
7. Premier opus officiel de Schumann, dédié à une jeune pianiste prénommée Meta.
8. Ce jeune Hambourgeois incarne pour Robert l'« avenir » de la musique.
9. Nombre d'enfants du couple Schumann.
10. Mouvement musical de l'époque de Schumann.
11. Deuxième *Carnaval* du Compositeur.
12. Vit naître notre homme.

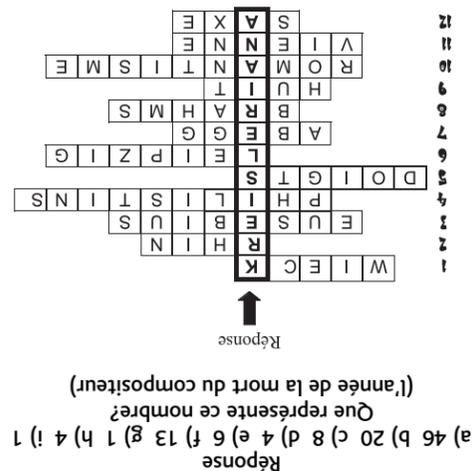
## En un nombre mathématique

DANIELLE LANGEVIN

Résolvez l'équation suivante :  
 $(a) \times (b) \times (c) (d) + (e) + (f) + (g) - (h) \times (i) = ?$   
 Que représente ce nombre ?  
 (l'année de la mort du compositeur)

- 1) Schumann est mort à l'âge de ... ans
- 2) L'âge de Clara le jour de son mariage
- 3) Nombre d'enfants du couple
- 4) À quel doigt Schumann s'est-il blessé ?
- 5) Le mois de naissance de Schumann
- 6) Nombre de pièces dans les Scènes d'enfants opus 15
- 7) Nombre de concertos pour piano composés par Schumann
- 8) *Intermezzi* opus....
- 9) Nombre de mariages de Schumann

Réponses :



## NOUVEAUTÉS COOP

Éva-Sylvie Patenaude (harmonisation et arrangements). *Airs de jeunesse, volume 2. Un monde au bout des doigts. Duos pour jeunes pianistes débutants, 2005. Environ 15 \$*

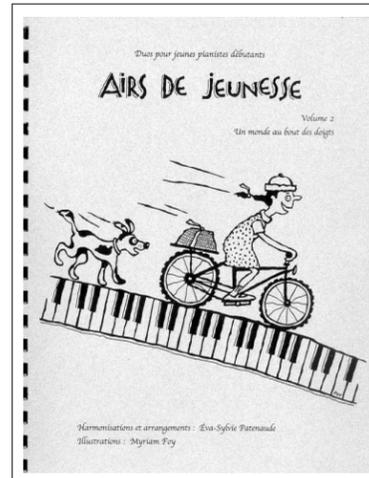
Éva-Sylvie Patenaude, il y a quelques années, nous avait proposés avec son premier volume de duos une incursion dans le monde du folklore québécois. Elle s'intéresse cette fois-ci aux airs traditionnels de pays d'Europe (Allemagne, France, Hollande, Italie, Portugal, Russie), d'Asie (Japon), d'Amérique (Haïti, États-unis, Canada) et même d'Océanie (Nouvelle-Zélande). La formule reste sensiblement la même : l'élève interprète une partie très facile, généralement à une main, avec peu de déplacements et le professeur agrmente le tout d'harmonisations ou d'arrangements tour à tour traditionnels ou plus relevés. Cinq solos ont aussi été intégrés au recueil, dont une série de variations sur *La Volga* (air traditionnel russe). Du côté du folklore québécois, quelques surprises dans cet opus : *Un Canadien errant* (qu'on retrouvait jadis dans tous les recueils de la *Bonne Chanson*), *Le Cordonnier* (une chanson enfantine oubliée de nos jours) et la *Danse des mouchoirs* (air traditionnel de l'Île-aux-Coudres). Une mise en page attrayante et soignée incite à la fréquentation répétée.

*Séries Favorite Solos. Éditions Alfred, 2006. Environ 9 \$*  
 Trois volumes de niveau gradué pour chacun des compositeurs mis en lumière : Martha Mier, Catherine Rollin et Dennis Alexander.

Martha Mier, Catherine Rollin et Dennis Alexander n'ont plus besoin de présentation pour ceux qui fréquentent les ouvrages des éditions Alfred. Des pièces à l'attrait quasi immédiat qui captent l'attention des jeunes pianistes d'aujourd'hui se retrouvent dans chacun des recueils. Notons ici que nous n'avons pas fait le tour des trois cahiers dédiés à chacun des compositeurs.

Nous avons pu néanmoins apprécier le volume 2 des solos de Catherine Rollin, où un romantisme assaisonné à la sauce plus moderne prime. Sa *Ballad for Our Time* est, dans le genre, particulièrement réussie, mêlant sonorités modales du temps jadis et rythmique oscillant entre le tango et le rock. La *Jazz Waltz* démontre elle aussi une belle maîtrise du genre et *El Conquistador*, même si un peu prévisible dans ses références hispanisantes, trace en quelques mesures une image attachante de l'Espagne. *Morning Reverie* est aussi attrayante que le *Butterscotch Rag* est contagieux.

Nous avons feuilleté les premier et troisième volumes des solos de Dennis Alexander. Certains des solos du premier volume peuvent être abordés dès les premiers mois d'étude : *Who's That Knockin'*,



*March King, A Very Happy Song!* (en position de *do* central, sans déplacement). D'autres exigent une plus grande indépendance des mains, notamment *Springboard*, qui permet de travailler les déplacements de la main gauche, appelée à se déplacer rapidement du grave à l'aigu en passant par-dessus la droite. *The Lost Troubadour* est une mélodie tout simple mais d'une grande poésie, qui se retrouve au milieu de la pièce dans la main gauche. *Apache Braves* deviendra sans nul doute un *hit* pour tous ceux qui aiment jouer aux Indiens. Son troisième volume conviendra aux élèves plus avancés (4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> années) et privilégie autant les rythmiques inhabituelles (la *Danse Humoresque* oscille entre 5/8, 3/8

et 4/8 et *Smooth Talker* est entièrement centrée sur une mesure à 5/8 modérée. *Journey of the Heart* et *Reverie in F minor* restent de beaux défis pour travailler le phrasé et le *cantabile*, *Toccata Spirito* une excellente étude à l'alternance rapide entre les deux mains (comme on retrouvera notamment dans *Asturias* d'Albeniz) et *Serenade in E-flat Major* aborde le traitement de mélodie en double tierces.

Nous avons été un peu déçus par le deuxième volume consacré à Martha Mier. À côté des deux compositeurs mentionnés ci-dessus, ses pièces semblent un peu trop souvent prévisibles et sentent trop la « réflexion pédagogique ». Ses deux ragtimes (*Copper Penny Rag* et *Peppermint Rag*) sont néanmoins très attrayants.

Il est à noter que plusieurs des pièces qui se retrouvent dans ces compilations étaient auparavant disponibles en musique en feuilles.



*Composers Showcase. Original Compositions by Outstanding Composers. Book 2. Pièces d'Eric Baumgartner, John Wyatt Burson, Kevin Costley, Rebecca A. Pulju et Judith R. Strickland. FJH Music Company, 2004. Environ 8 \$*

On retrouve dans ce volume une compilation particulièrement intéressante pour les élèves de la 3<sup>e</sup> à la 5<sup>e</sup> année. *Mojave Moon* de Kevin Costley permet d'aborder l'équilibre entre les deux mains et la précision du rythme sans que rien n'y paraisse, grâce à une mélodie particulièrement attachante. *Beneath the Stars* de John Wyatt Burson demande une assez grande virtuosité (passages alternés

entre les deux mains en sextolets) et les déplacements rapides de main gauche (dont le « commentaire » se retrouve par-dessus la mélodie de la main droite). *The Factory Tour* d'Eric Baumgartner est plutôt rigolo et évoque le monde un peu déjanté de la chocolaterie de Charlie. *Ghost Town* de Judith R. Strickland permet de travailler les arpèges de septième diminuée et *Desert Sands* de Rebecca A. Pulju est une excellente initiation au 5/4. LR ●