

# la muse affiliée

volume 9 / n° 2 / hiver 2007



## Table des matières

Vox pop Le violon : un instrument, de multiples visages {p.4}	Plaidoyer pour la rigueur par Marie Muller {p.13}
Les leçons de piano : une vraie rigolade ! par Peter Jancewicz {p.5}	Dans les pas de Michel Fournier : une nouvelle façon de penser le concert par Lucie Renaud {p.15}
<b>Escale musicale au Québec</b> <i>Valse de l'asile</i> , de Walter Boudreau par Claudine Caron et Jon-Tomas Godin {p.8}	Mieux vaut en rire {p.17}
	Nouveautés COOP {p.18}



## Équipe de rédaction

RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud  
RÉDACTION : Claudine Caron, Jon-Tomas Godin,  
Peter Jancewicz, Alexandre Lazaridès, 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.*



## Parlez-vous le musicien ?

LUCIE RENAUD  
rédactrice en chef



Dans une foule, sauriez-vous reconnaître le musicien ? Visage émacié et teint pâle, corps longiligne sinon décharné (c'est bien connu, un musicien ne mange jamais à sa faim), regard teinté d'une perpétuelle nostalgie ou sinon constamment illuminé par la possibilité d'une rencontre amoureuse, doigts élanés sortant d'une chemise surannée, vêtements uniformément noirs pour accentuer l'aura de mystère... Vous ne vous êtes pas reconnus ? Les archétypes ont souvent la vie dure. Je ne vous dirai pas le nombre de fois où j'ai échangé avec des non-musiciens avant que l'on me regarde, avec une certaine perplexité, et m'annonce : « Tu es certaine que tu es pianiste ? Tu as l'air tellement... normale ! » Eh non ! malgré une sensibilité peut-être plus marquée que la moyenne (pourquoi choisir d'être artiste si ce n'est pour tenter de communiquer l'indicible), une propension à parler de musique à la moindre occasion qui m'est offerte (j'ai beaucoup de difficulté à me contenir, il faut me pardonner), une façon bien particulière d'analyser les stimuli sonores, vous ne sauriez certes pas me distinguer en tant que musicienne dans un line-up judiciaire. Et pourtant...

J'ai parfois l'impression de parler une langue morte ou de faire partie d'un club très sélect qui n'attend qu'un signe (cals aux doigts des violoncellistes, cicatrices au cou des violonistes, foulard autour du cou des chanteurs) ou



mieux, une phrase musicale, pour échanger un regard de connivence doublé d'un soupir de soulagement. Enfin, quelqu'un qui comprendra... les heures d'abnégation balayées par la joie de partager l'intimité d'un compositeur, les déchirements face à un choix de vie souvent non conformiste annihilés par les encouragements d'un autre combattant ou d'un proche qui croit en nous, les années de commentaires insidieux (« Quand te trouveras-tu enfin un vrai travail ? ») effacées par la reconnaissance de ne serait-ce que d'un seul auditeur touché (merci à tous ceux qui me l'ont avoué). Il y a plusieurs années que j'ai perdu (tempéré, plutôt) mes illusions face aux salles de concert bondées d'un public qui m'aurait adulée. J'ai compris que, là aussi, la solitude pouvait être écrasante, le vide après le reflux d'émotions difficile à gérer, la dichotomie entre l'art et la vie un gouffre impossible à combler.

C'est pourquoi j'ai choisi la résistance douce, au quotidien. Ce sera un par un que je les convaincrai que la musique de concert est un art qui a encore sa place en 2007 ; un élève à la fois qui rejoindra les rangs de cette grande confrérie des musiciens ; un ami à la fois auquel j'aurai dévoilé un pan de mon intimité d'interprète ; un inconnu à la fois qui, après avoir échangé quelques paroles avec moi, osera écouter avec curiosité une œuvre qui l'intimidait. Si nos routes se croisent, nous nous reconnaitrons, j'en suis certaine. Après tout, nous parlons la même langue. ●

## Vox pop

### Le violon : un instrument, de multiples visages

Il évoque tour à tour la chaleur de la voix humaine, les souvenirs d'enfance, le côté flamboyant du répertoire, les soirées traditionnelles, les plus grands artistes. Certains violonistes ne sauraient s'en détacher, d'autres en rêvent la nuit. Comment cet instrument à l'apparente simplicité peut-il susciter autant de réactions, parfois même contradictoires ? Telle est la beauté du violon, instrument qui se révèle sous de multiples visages.

Et vous, qu'auriez-vous répondu à la question : « Qu'évoque le violon pour vous ? (son de l'instrument, souvenirs, impressions, etc.) »

J'ai toujours vécu dans la musique. Mes parents étaient musiciens eux-mêmes, et j'ai de tout temps vécu avec cette boîte qui me suivait partout. Je réalise que j'aime de plus en plus cet instrument, et cet amour me pousse à travailler encore plus pour mieux le maîtriser. C'est une passion qui exige beaucoup d'endurance. C'est une passion, une chose dont je ne pourrais plus me passer, une chose qui est intégrée en moi. Je ne saurais pas quoi faire d'autre si je n'étais pas dans la musique.

**Yossif Ivanov, lauréat du Grand Prix CMIM (2003)**

C'est l'instrument qui ressemble le plus à la voix humaine, un idéal pour moi. J'aime chanter, l'opéra et les lieder, tous les types de musique vocale. J'écoute des cantates de Bach, des mélodies de Strauss et je pense que le violon se rapproche le plus de cet idéal. Je suis jaloux que les autres instruments, particulièrement le piano, aient un répertoire bien plus riche mais j'adore le son du violon lui-même et c'est ce qui m'a attiré au tout début.

**Richard Roberts, premier violon solo OSM**

Pour moi, il est très beau, chaleureux, et c'est l'un des instruments qui transmettent le plus facilement les émotions.

**Carole Meneghel, violoniste**

Dans mes mains alors que jeune enfant j'en jouais, la sonorité pouvait rappeler celle d'un chat miaulant, mais dans les mains du virtuose James Ehnes interprétant les *Partitas pour violon seul* de Bach, c'est, pour moi, le son le plus sublime, ensorcelant et séduisant que l'oreille humaine puisse percevoir, capable de rejoindre des profondeurs de l'âme dont personne n'aurait jamais pu soupçonner l'existence. **Keren Penney, traductrice**

Pour moi, le violon évoque en premier lieu la femme, sa sensualité, sa pudeur, son corps magnifique, sa voix chantante, chatoyante. En second lieu, l'instrument évoque la tristesse, la mélancolie, non pas celle des humains, mais plutôt celle des fleurs. **Claudio Pinto, auteur-compositeur-interprète**

Le violon me rappelle les amitiés que j'ai partagées avec mes collègues au conservatoire. Le son est comme la fibre d'un souvenir lointain. **Alexandre Vovan, artiste**

Le violon ? Vu du piano, c'est l'Autre. Depuis plus de deux siècles, les deux instruments se disputent l'hégémonie de l'imaginaire musical. Un Stradivarius représente l'irremplaçable savoir-faire artisanal dont les secrets sont à jamais perdus, comme le sont tous les paradis et les recettes des grands-mères, alors qu'un Steinway manifeste l'achèvement de la technologie industrielle au service de l'humanité dans sa marche triomphale vers l'avenir. On peut lire et dire tout cela de plusieurs manières : passé contre avenir, aristocratie contre bourgeoisie, rouge contre noir, David contre Goliath (le violon se transporte partout, sans mystère apparent, alors que ce gros cercueil fixe sur trois pattes qu'est le piano semble bien renfermé sur lui-même).

Le plus petit et le plus félin des deux instruments se laisse serrer et caresser amoureuxment, alors qu'il faut se carrer devant l'autre pour un corps à corps mené à tour de bras. L'un chante naturellement, l'autre ne le peut qu'à contre nature, il lui faut le recours à divers subterfuges. Friction contre percussion, une sonate pour violon et piano (ou piano et violon) pourrait faire penser à quelque couple originel, nécessairement complémentaire et antagonique. Quelque chose d'indiciblement sensuel / sexuel se déroule devant les yeux comme dans les oreilles. Longtemps, le piano n'a-t-il pas été l'instrument, mieux : l'outil, de la jeune fille qu'il fallait pudiquement initier aux réalités de la vie, et le violon, celui du jeune homme ? Dans *la Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, autant la musique de Beethoven que la matérialité même des deux instruments en présence travaillent secrètement au rapprochement du couple mélomane, pense le mari fou de jalousie. « Elle attaqua le premier accord », raconte-t-il ; « il fit vibrer les cordes avec des doigts délicats et répondit au piano. Et cela commença... » À cause de *cela*, il tuera sa femme. Le violon est à coup sûr l'instrument du diable ; pensez à Paganini.

Ces divagations et fantasmes ont une logique. Le pianiste américain Léon Fleischer pense que la musique « est une force horizontale qui se déroule dans le temps ». Il en tire une conclusion originale : « Dans le cas des instruments à archet, le geste des interprètes est horizontal ; il est en phase avec la musique. *Idem* pour les instruments à vent. Le drame du pianiste, c'est que son action est exclusivement verticale. » (Cité par Hélène Grimaud dans *Variations sauvages*, Robert Laffont, 2003, p. 183). Avant de se muer en son et sens, la musique n'est qu'un geste dirigé par l'instrument, avec tout ce qui s'ensuit. ●

**Alexandre Lazaridès**

**Critique pour les publications *Jeu* et *La Scena Musicale***

# Les leçons de piano : une vraie rigolade !

PETER JANCEWICZ



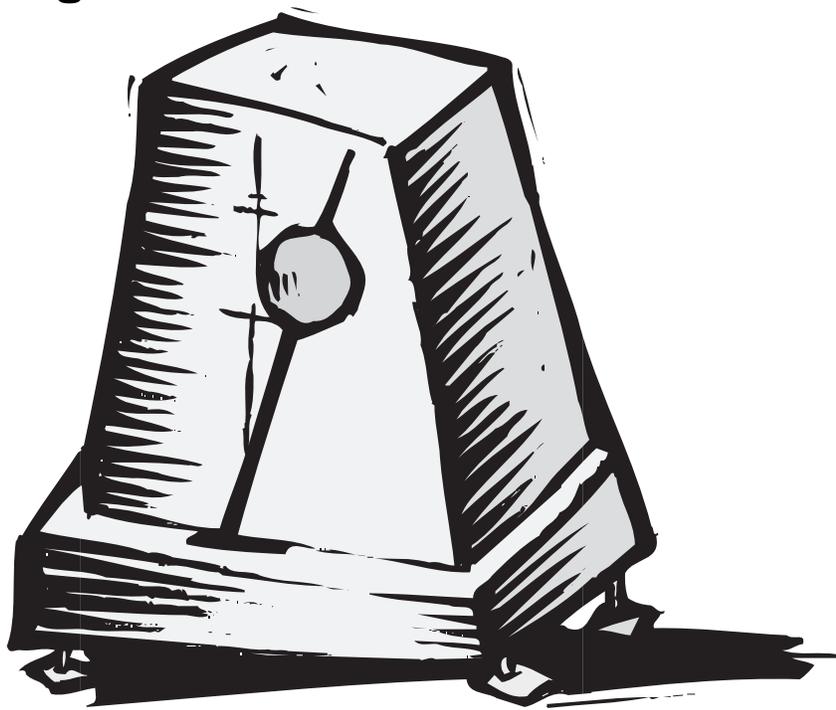
Nous habitons dans un monde qui bouge à une vitesse affolante. Avec l'aide parfois douteuse de la technologie, nous nous sentons poussés à toujours aller plus vite, à être plus efficaces, plus précis, moins humains. Les accomplissements sont les maîtres incontestés de la basse-cour et les prix récoltés aux festivals, les diplômes complétés, les résultats d'examen sont devenus l'étalon avec lequel nous sommes tous mesurés. Cette philosophie a envahi le monde du piano, le plus souvent avec un effet gravement préjudiciable sur les élèves, ceux-là mêmes que nous devrions servir.

L'art est un miracle et les accomplissements artistiques ne peuvent être transigés comme une marchandise ou un trophée à afficher sans arrière-pensée. L'habileté à jouer d'un instrument, à peindre un tableau, à écrire un vers de poésie permet de combler un moteur fondamental chez nous, celui de l'expression de soi. Chaque culture de la planète, passée ou présente, possède une forme ou une autre de musique. Notre société contemporaine dépense une somme d'argent faramineuse chaque année pour la musique, que ce soit en achats de disques, en leçons de musique, en instruments ou en partitions. La musique est un langage bien particulier, qui parle directement à l'âme de celui qui écoute. Si quelqu'un n'écoute pas, la musique réussit tout de même à s'immiscer et à rendre la vie meilleure. Friedrich Nietzsche disait que « sans la musique, la vie serait une erreur ».

Le langage musical a ses propres règles, sa grammaire, sa syntaxe, son style. Plus vous connaissez la musique, plus vous pouvez l'apprécier et elle enrichira alors votre vie d'autant. Les personnes qui souhaitent s'exprimer à travers la musique, que ce soit au piano ou grâce à un autre instrument, doivent d'abord maîtriser plusieurs compétences avant qu'une quelconque forme d'expression puisse être atteinte. Le travail du professeur est de communiquer aux élèves ces compétences de base de façon à être compris et à faire retenir l'information. Il n'y a rien de plus frustrant pour un professeur que de devoir réitérer les concepts fondamentaux à des élèves avancés.

Plusieurs élèves semblent avoir parfaitement intégré l'idée que n'importe quelle notion nouvelle ou étrangère se doit d'être difficile. Bien sûr, s'ils le croient vraiment, ils ont raison : ils rendent l'apprentissage ardu pour eux-mêmes. En dépit d'encouragements constants qui soutiennent le contraire, cette conviction demeure et plusieurs problèmes plutôt simples deviennent des obstacles insurmontables dans leur esprit. Un des trucs les plus connus pour combattre la peur de parler en public consiste à imaginer son auditoire nu. Cette notion aide à obtenir un meilleur sentiment de contrôle et l'humour de la situation ne peut que forcer à se relaxer.

Une technique d'enseignement que j'ai développée au fil des ans et que j'apprécie énormément est celle de la rigolade constructive. Il y a déjà quelques années, j'aimais raconter à l'occasion une blague qui nous faisait rire aux larmes, l'élève et moi. Nous nous roulions par terre pendant quelques minutes et



retournions ensuite au travail. Cela ne m'a pas pris beaucoup de temps avant de constater qu'après une crise de fou rire, nous étions tous deux plus détendus, plus joyeux et que, peu importe le point que je tentais de démontrer, il était transmis d'une façon bien plus efficace qu'à l'habitude. Mon propre cerveau semblait fonctionner avec une plus grande liberté, de façon plus créative qu'à l'accoutumée et l'élève était toujours plus réceptif après avoir ri. Bien sûr, à l'occasion, nous n'étions plus capables de nous arrêter de rire, mais c'était un risque à prendre ! Quelque temps après, j'ai remarqué que les concepts transmis aux élèves grâce à l'humour semblaient être mieux intégrés. Je pense que lorsqu'ils ont réalisé que je n'étais pas le stéréotype du professeur bougon sergent-recruteur (en dépit de mon visage aigre), n'attendant qu'un signe pour frapper à la moindre erreur leurs jointures avec une règle acérée, la surprise et le rire attachés au concept que je tentais d'instiller le rendait plus mémorable. J'essaie maintenant de trouver l'humour dans chaque aspect de mon enseignement, et j'ai remarqué que mes élèves l'apprécient mieux et apprennent plus vite que lorsque j'essayais d'être trop sérieux et didactique (essayez de répéter cette phrase 10 fois de suite pour voir !) Je m'amuse certainement plus ! Les quelques suggestions qui suivent ne sont que quelques-unes des possibilités qui s'offrent à vous pour explorer les concepts musicaux et techniques tout en vous divertissant. Je vous recommande aussi de rester alerte et d'utiliser toute nouvelle idée qui pourrait surgir en cours de leçon.

## **Pas de panique... ce n'est qu'un dinosaure !**

La majorité des élèves ont une phobie des touches noires, dièses ou bémols. Je ne comprends pas vraiment pourquoi mais, à l'occasion, même les élèves avancés geignent quand ils doivent apprendre une pièce qui a plus de trois altérations à la clé. Ce fait pose de sérieuses et complètement irraisonnables limites



sur le répertoire potentiel à travailler. Une élève étant plus que la normale terrifiée par les dièses et les bémols, j'ai donc tenté deux choses avec elle (après avoir constaté que les répétitions multiples ne servaient absolument à rien). Tout d'abord, je lui ai écrit une jolie pièce avec des mots rigolos et une mélodie connue au milieu. Je lui ai jouée, sans qu'elle regarde mes mains, et lui ai demandé si elle l'aimait. Quand elle m'a dit oui, je l'ai laissé regarder mes mains. Sa réponse n'a pas tardé : «Cool! Elle est toute sur les touches noires!» Je lui ai demandé si cela avait l'air difficile et elle m'a répondu que non. Je lui ai ensuite montré la partition mais quand elle a vu les six bémols à la clé, elle a changé de couleur! «Ça a l'air dur!», a-t-elle dit. Incroyable tout de même le pouvoir que peut détenir un si petit signe sur une page!

Quelque temps après, nous en étions encore à discuter des altérations. Les jeunes élèves ont tendance à marmonner et je n'étais pas certaine si j'avais mal entendu ou si elle avait mal prononcé le mot, mais j'ai eu l'impression d'entendre «envol» plutôt que «bémol!». Rapide comme l'éclair, je lui ai demandé de me montrer six envols. Elle s'est alors mise à battre des bras dans mon studio comme un pigeon effrayé, riant à perdre haleine. Je lui ai alors suggéré de penser à des envols chaque fois qu'elle verrait des bémols. Les dièses peuvent ainsi devenir des punaises, des pièges ou même des dinosaures<sup>2</sup>. Pendant un temps, vous pourriez faire une scène mélodramatique d'un énorme dinosaure, de ses grandes dents, etc. Après cet épisode, elle a maîtrisé la pièce en une semaine et ne s'est plus jamais plainte depuis. Elle apprécie même de remarquer les altérations maintenant et est particulièrement fière quand elle les a toutes trouvées.

### **Dans la ferme à Mathurin, y avait un point**

Plusieurs élèves s'accrochent dans les rythmes pointés, même après avoir appris à compter avec facilité. Après avoir associé à chaque note un numéro, ils peuvent être déstabilisés par le fait de ne pas jouer quand un temps est compté. Pour réussir à jouer avec précision un rythme pointé, toutefois, il est essentiel que le temps non joué soit ressenti avec précision. Si un élève semble dépassé par cette difficulté, je cesse *illico* toute activité et lui demande quel est son animal de ferme préféré. Certains aiment les cochons, d'autres les chiens, d'autres les vaches. Nous passons quelques instants à imiter le son de l'animal en

question, n'hésitant pas à l'occasion à faire un concours de celui qui l'imité de la façon la plus déjantée. Même si je sais être particulièrement loufoque, j'ai dû à l'occasion m'incliner devant le talent des élèves! Ils sont toujours ravis de battre le professeur. J'arrête toutefois l'exercice avant que le climat ne dégénère et que l'élève soit tellement excité qu'il ne puisse plus se concentrer. Je lui montre ensuite comment le rythme fonctionne, un pas à la fois. D'abord, je lui fais jouer la note sur le premier temps, suivi d'un *meuh* (par exemple) sur le deuxième. Ensuite, jouer le premier temps, *meuh*, et jouer le troisième temps. Enfin, nous ajoutons la croche. Avec suffisamment de répétitions patientes, de subtiles corrections et de rires amicaux, l'élève réussit généralement assez rapidement à maîtriser le concept.

La technique fonctionne tout aussi bien avec les silences oubliés ou les notes longues. Bien sûr, un élève avancé n'a pas besoin de mugir, de grogner ou de caqueter pendant tout le «Grave» de la *Sonate «Pathétique»* de Beethoven, mais le jeu est certainement amusant pour les plus jeunes et leur permet éventuellement de jouer la *Pathétique* sans faire le tour de la grange!

### **Ooooh... ahhhh !**

Le mouvement le plus naturel et le plus ergonomique pour obtenir un son est le meilleur. Un mouvement naturel, libre de tout geste inutile additionnel, permet automatiquement d'obtenir le son désiré sans effort; il s'agit d'apposer le mouvement correspondant au son. L'une de mes démonstrations préférées de ce concept peut être résumée par le titre de ce paragraphe.

Je demande d'abord à l'élève de dire «Ooooh». Sans exception, leurs lèvres s'arrondissent correctement et le «Ooooh» est produit sans effort, sans y accorder la moindre pensée. Je leur demande alors de dire «Ahhh», comme lors de leur rendez-vous médical. Leur bouche s'ouvre alors plus grande et, de nouveau, un impeccable «Ahhh» franchit leurs lèvres. Pour chacune de ces sonorités, ils savent automatiquement positionner leur bouche et leurs cordes vocales afin de produire le son demandé. À ce stade-ci de la démonstration, ils sont curieux mais deviennent nerveux! L'expérience leur a probablement enseigné qu'habituellement, lorsqu'un professeur leur demande quelque chose, ce sera difficile et exigera des efforts. Ils sont prêts à combattre! Ce truc est étrangement facile et je peux voir les roues tourner dans leurs têtes : «Que va encore me demander cet idiot de professeur?»

Je leur demande alors de placer leur bouche dans la position «Ahhh» de nouveau mais, cette fois, au lieu de dire «Ahhh», je veux qu'ils disent «Ooooh». Le résultat n'est jamais convaincant et généralement amusant. Le combat entre leur volonté de dire «Ooooh» et la position de leur bouche est épique. Aucun des deux sons ne gagne. Cela ressemble un peu à «Ooooh» mais, si on le compare avec la façon naturelle, sans effort, résonante de prononcer le son, nous n'avons bien sûr qu'une pâle imitation. Cette démonstration peut être particulièrement amusante (si on en juge par les rires qui fusent de l'élève) si je tortille mon visage comme s'il était en caoutchouc en tentant de prononcer le fameux «Ooooh».

Les élèves comprennent généralement à ce stade où je veux en venir. Pour ceux qui n'ont pas encore entièrement saisi le message, je joue les premières mesures de la Sonate «à la lune» (les yeux de tous s'illuminent quand ils l'entendent). Plutôt que de jouer à gestes mesurés, cependant, je me penche et tricote comme un boxeur tentant d'éviter un coup de poing, la main gauche défonçant à la moindre occasion, le pied gauche laissant une marque dans le tapis, le coude droit s'ouvrant et se refermant comme une vieille pompe à eau. Tous les élèves rient du décalage entre mon mouvement et les sonorités de la pièce. Nous discutons ensuite du concept selon lequel un mouvement approprié existe pour chaque type de son produit, comme lorsque nous produisons différents sons avec notre voix. De légères différences physiologiques et psychologiques peuvent causer de minimes variations de mouvement chez chacun. Je les encourage toujours à essayer et à trouver leur propre approche en s'écoutant et en portant attention aux sensations physiques quand ils réussissent. Je pense que je peux seulement leur proposer un point de départ, un tremplin amical grâce auquel ils pourront s'envoler vers l'indépendance.

### **L'essayer, c'est l'accorder !**

La tension avec laquelle les élèves bougent entre les notes est un problème fréquent, particulièrement lors de grands sauts entre des accords. Une de mes élèves avait de la difficulté à jouer correctement ses accords plaqués. Alors qu'elle déplaçait sa main avec précaution d'un renversement à l'autre, je pouvais voir l'intense concentration sur son visage et les calculs complexes dans sa tête, alors que sa peur paralysante l'empêchait presque de jouer l'accord suivant.

Quand je travaille sur la précision avec un élève, je m'inquiète toujours du mouvement vers la note et non de la note elle-même. La qualité du mouvement préparatoire détermine la précision, la beauté du son, l'articulation, etc. Le mouvement doit être détendu, sans effort, et juste. J'ai suggéré à mon élève traumatisée par les accords de transformer sa main en nuage, flottant avec douceur d'un accord à l'autre. Elle l'a essayé une première fois et sa main essayait encore de se positionner avant d'arriver à l'accord suivant. Je lui ai alors fait remarquer que je n'avais encore jamais vu un nuage avec des os dedans ou un nuage qui tentait avec difficulté de se transporter d'un côté du firmament à l'autre, jouant du coude pour y parvenir et rendant tout le monde dingue. Elle s'est mise à rigoler, détendue, et le mouvement et en conséquence la précision et la sonorité se sont immédiatement améliorés. Lors de la leçon suivante, j'ai remarqué avec ravissement qu'elle avait ajouté un doux bruit de vent au mouvement. De plus, elle a pu constater que ce type bien précis de respiration était très relaxant pour le corps et l'esprit. Il permet en effet à l'élève de bien respirer et est souvent utilisé par ceux qui méditent.

J'expérimente constamment avec des images qui aident l'élève à se détendre entre chaque note. L'image du Jell-O fonctionne aussi très bien. Après avoir présenté l'image à l'élève, je n'ai bien souvent qu'à dire «Jell-O» pour que la qualité du mouvement s'améliore aussitôt. À l'occasion, l'élève n'aime pas le Jell-O. J'essaie alors la mousse au chocolat ou le beurre d'arachides (crémeux, bien sûr!).

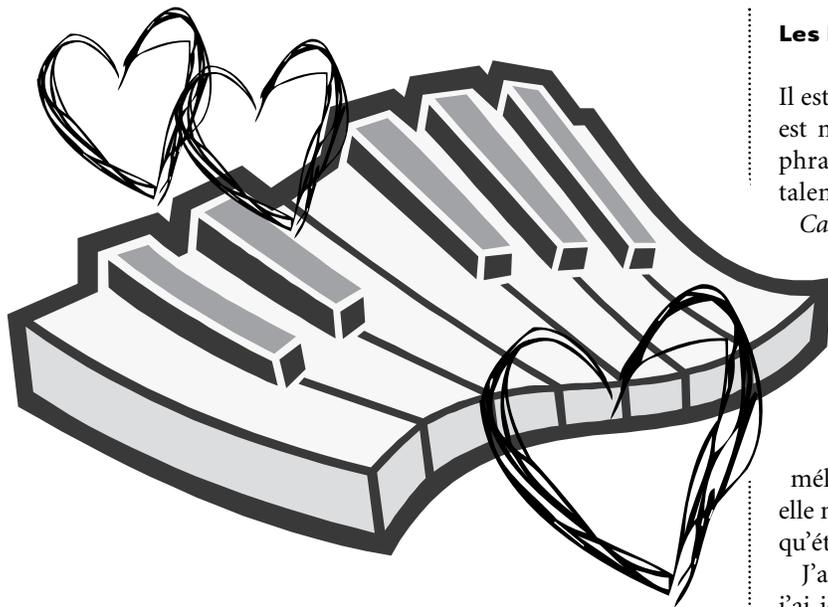


### **Se traîner rapidement**

Plusieurs élèves pensent, à tort, que jouer rapidement est difficile et demande des efforts particuliers. C'est peut-être vrai quand on pense à la préparation pour penser rapidement, mais le processus lui-même de jouer vite n'est pas difficile. Si les explications fonctionnent à merveille pour ceux qui sont doués pour la chose, elles ne semblent rien donner pour ceux qui ont de la difficulté à le faire. Je trouve que cette démonstration aide. D'abord, je demande aux élèves de courir normalement du piano à la porte (la plus longue ligne droite dans mon studio). Je leur fais remarquer combien ils se sont sentis légers, comment c'était facile, etc. Alors qu'ils ont atteint la porte, je leur demande de faire face au piano, de crispier leurs orteils, mollets, genoux, cuisses, fesses. Lorsqu'ils sont parfaitement rigides, je leur demande de courir vers le piano. J'espère toujours voir un élève réussir cet exploit de façon gracieuse. Le mieux qu'on puisse en attendre est un genre de marche difficile, arthritique, robotique et ils doivent faire de terribles efforts pour ne pas foncer dans le piano. Le célèbre coureur Jesse Owens a dit : «Je cours comme si la piste était faite de coquilles d'œufs.» C'est cette légèreté qui l'aidait à courir aussi vite, cette même légèreté qui peut aider les pianistes à jouer rapidement.

### **La poignée de porte hypnotique**

La démonstration du pouvoir de la poignée de porte hypnotique est une autre arme de mon arsenal de rigolade constructive. J'ai remarqué que les objets inanimés exercent souvent une curieuse influence physique sur les personnes qui tentent de les utiliser, troublant des esprits intelligents et



## Les lacets de Richard et de Claude

Il est souvent difficile de convaincre un élève que l'exagération est nécessaire pour projeter avec succès une articulation, un phrasé, une personnalité, etc. L'une de mes élèves, une talentueuse mais timide adolescente, jouait *Golliwog's Cakewalk* de Debussy. Elle n'avait aucune difficulté avec la section A, mais en arrachait dans la section centrale. Les notes étaient sues mais, musicalement, cela n'allait nulle part. Je lui ai expliqué comment Debussy se moquait du « Prélude » de *Tristan et Isolde*, comment il transformait une musique très sérieuse en un contexte humoristique. Comme c'était trop abstrait pour l'élève, nous nous sommes mis à parler de mélodrame et du terme « avec une grande émotion ». Comme elle ne comprenait toujours pas, j'ai décidé de lui démontrer ce qu'était un mélodrame.

J'ai flâné autour du piano et comme je surgissais derrière elle, j'ai jeté un regard par terre. J'ai fait semblant que mon lacet était détaché, et me suis mis à me lamenter de façon hystérique : mon lacet ruinait ma vie, quelle perte de temps ce serait de l'attacher de nouveau, tout le monde me détestait et personne ne m'aimait, mon lacet détaché était un signe évident que les Canadiens de Montréal allaient perdre un autre match.

Mes bras martelaient l'air et, me frappant le front d'une main, je me suis presque mis à pleurer de désespoir. Après le choc initial de la surprise, mon élève s'est mise à rire et nous avons rigolé pendant quelques instants. Je lui ai indiqué que l'extrait de *Tristan* était ma crise et que son rire était le passage suivant (... oh ! Pauvre de moi... ha ! ha ! ha !... je dois attacher mon lacet... ha ! ha ! ha !). Pour une autre excellente interprétation de ce passage, jetez un coup d'œil à l'édition d'Ingrid Jacobson Clarfield de la pièce, publiée chez Alfred. Avec un peu de travail, mon élève a pu avec succès projeter l'émotion de la musique au-delà des simples indications des notes.

Les possibilités de découvrir des sources d'humour dans l'enseignement sont inépuisables et, lorsque fait avec respect et douceur, il demeure l'un des plus efficaces et agréables outils d'enseignement. Je crois que l'humour enseigne aux gens à rire d'eux-mêmes, à réaliser qu'il est possible d'apprendre et d'avoir du plaisir en même temps. Une personne capable de saisir le côté amusant de son comportement peut facilement trouver l'humour dans d'autres situations, que ce soit d'apprentissage ou de vie. L'humour encourage une joyeuse liberté qui permet d'éveiller et d'inspirer le musicien expressif qui vit au cœur de chacun de nos élèves. ●

[Traduction : Lucie Renaud]



Peter Jancewicz est pianiste, compositeur, auteur, juge et professeur. Ses articles ont été publiés dans *Clavier* et de nombreuses publications canadiennes. Il enseigne au Mount-Royal College Conservatory à Calgary. Vous pouvez consulter son site Web au [www3.telus.net/peterjancewicz](http://www3.telus.net/peterjancewicz).

amenant les élèves à bouger de façon étrange et souvent révoltée. Le clavier est un marionnettiste particulièrement accompli. J'ai enseigné à une élève qui était convaincue qu'un *fa* dièse « rendait » sa main raide et qui jurait contre Mozart (sacrilège !). Elle ne pouvait absolument pas jouer cette petite touche noire dans un simple passage de gamme de *sol*. Même après que j'ai eu tenté de la raisonner, elle savait tout simplement qu'elle ne serait jamais capable de réussir. J'étais au tapis, mais pas encore KO.

Je lui ai demandé de marcher vers la porte et de l'ouvrir, la rassurant que je ne la jetterais pas dehors pour son inaptitude apparente à jouer un *fa* dièse. Avec grâce, elle a marché vers la porte et dans un mouvement sans effort, a mis la main sur la poignée de porte. Je l'ai remerciée, l'ai complimentée sur sa grâce et lui ai demandé de se rasseoir. Je lui ai dit qu'elle venait de démontrer comment elle allait jouer ce *fa* dièse, avec facilité, sans chichi ou pensée consciente. Je lui ai ensuite montré ce qu'elle faisait. À plusieurs pas de la porte, je me suis mis à marcher normalement vers celle-ci. Comme j'approchais du but, j'ai tendu mon bras et, clignant des yeux comme si j'étais tenu en joue par un tireur fou, j'ai tendu ma main vers la poignée. Ma main s'est alors figée en une pince et mon mouvement est devenu de plus en plus maladroit et irrégulier, alors que j'essayais désespérément de contrôler chaque aspect du mouvement. Ma coordination et ma grâce avaient coulé comme le Titanic ! Le clou de la démonstration fut quand je me suis écrasé dans le mur à côté de la porte, ratant la poignée d'une large foulée. Je me suis alors tourné pour voir l'élève tordue de rire à la vue d'un habituellement respecté et sérieux professeur d'un reconnu conservatoire métamorphosé en un trio de vaudeville. Quand nous avons de nouveau essayé le passage, elle s'est mise à rire de nouveau alors qu'elle s'approchait de la note, une nette amélioration par rapport à sa détresse précédente et son excessive tension. La démonstration l'a menée au point où elle pouvait analyser le mouvement physique qui, à l'origine, avait causé cette tension non nécessaire (dans son cas, la main était franchement décalée sur le *mi*) et, la fois suivante où je l'ai revue, le *fa* dièse avait cessé de la torturer.

<sup>1</sup> Flat versus flap en anglais

<sup>2</sup> Sharp versus shark en anglais



## Valse de l'asile, de Walter Boudreau

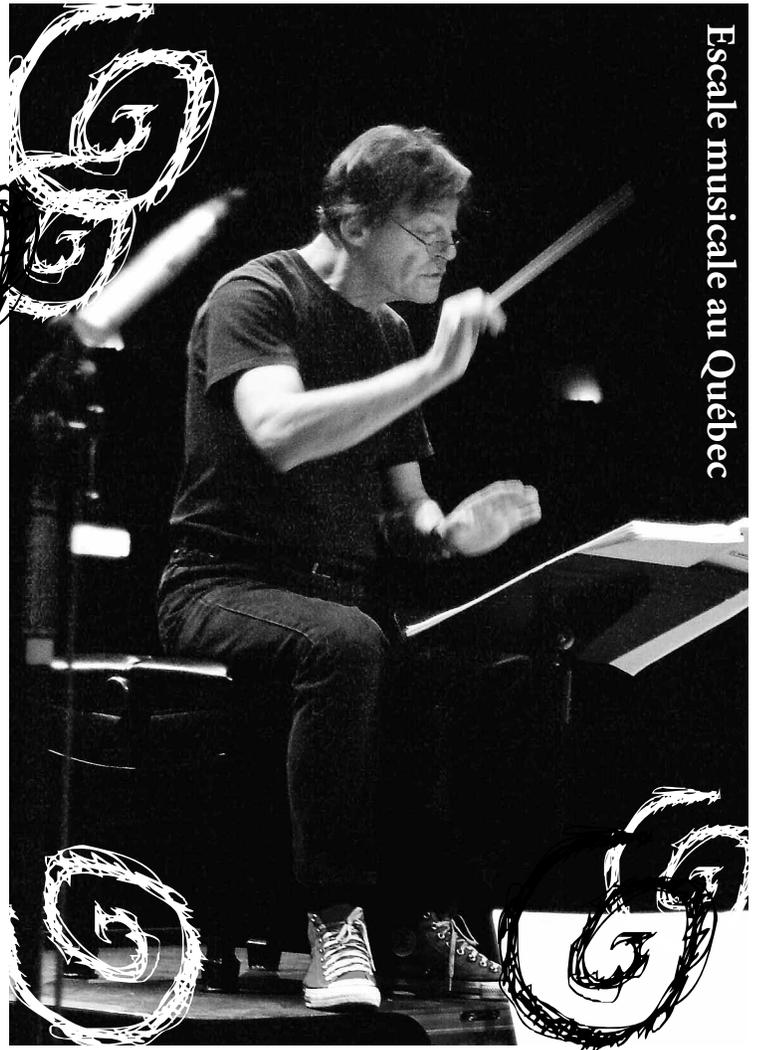
PAR CLAUDINE CARON ET JON-TOMAS GODIN

La *Valse de l'asile* (2003) est une musique de scène composée par Walter Boudreau pour la pièce de théâtre intitulée *L'Asile de la pureté* (1953), du poète Claude Gauvreau. Malgré la gravité du texte de Gauvreau – une tragédie moderne à propos d'un poète incompris par la société et dévasté par la mort de sa muse – la mélodie de Boudreau, posée sur un accompagnement typique de valse, nous rappelle le caractère fantaisiste et onirique des musiques de cirque, de même que certaines musiques de Nino Rota dans les films de Federico Fellini.<sup>1</sup>

### Le compositeur Walter Boudreau

Walter Boudreau naît à Montréal en 1947 dans une famille de musiciens. Sa mère est pianiste et son père saxophoniste dans des orchestres de danse à Sorel. Enfant, Walter étudie le piano et apprend à jouer du saxophone.<sup>ii</sup> Intéressé à la composition depuis l'adolescence, il approfondit ses études auprès des compositeurs Bruce Mather, Gilles Tremblay et Serge Garant à Montréal, et il parfait sa formation en participant à des stages avec Boulez, Kagel, Ligeti, Stockhausen et Xenakis aux États-Unis, en Allemagne et en France. Formé par des compositeurs marquants du XX<sup>e</sup> siècle, il développe un style sûr et il devient très actif dans le domaine de la création musicale.

En complément à la composition, Boudreau s'implique remarquablement dans la diffusion de la musique contemporaine au pays. Il agit tour à tour à titre de fondateur de *L'Infonie* (ensemble musical multi-média) avec Raoul Duguay en 1968, de directeur artistique et chef de la Société de musique contemporaine du Québec (fondée en 1966), d'instigateur de l'œuvre monumentale et collective de la *Symphonie du millénaire* (2000) – pour 333 musiciens et 2000 carillonneurs – et de co-directeur-artistique des festivals Musiques au présent, MusiMars et Montréal/Nouvelles Musiques. À entendre ses œuvres et à examiner les projets qu'il mène, on serait porté à croire que, dans son cas, le ciel n'est ni plus ni moins que la limite!



### Une Valse de l'asile pour *L'Asile de la pureté*

Avec sa *Valse de l'asile*, Walter Boudreau nous livre une œuvre stylisée et savamment construite tout en étant une œuvre hautement évocatrice, ce qui en fait une merveille de notre répertoire pianistique. Composée pour les représentations de *L'Asile de la pureté* de Claude Gauvreau (1925-1971), au Théâtre du Nouveau Monde en 2004, cette pièce pour piano figure au nombre des œuvres liées à l'écriture théâtrale de l'écrivain.

La valse de Boudreau correspond tout à fait à l'ambiance désirée par l'auteur du drame, offrant une musique qui n'a pas d'âge, incitant à l'imagination d'un univers poétique et plongeant l'auditeur (le spectateur) entre la réalité tangible et l'extranaturel. Au tout début du texte de *L'Asile de la pureté*, Claude Gauvreau inscrit ses recommandations au décorateur de théâtre, décrivant ainsi l'ambiance qu'il désire lors des représentations : « L'œuvre [théâtrale] en question n'étant pas une œuvre réaliste, les costumes et le décor ne seront pas contemporains, non plus que d'époque. Les costumes et le décor, par la magie d'une géniale fermeté d'imagination, seront extranaturels et, à la fois, d'une réalité tangible et toute immédiate. Le rêve aura sa part, mais, l'auteur de l'œuvre en

question ne prétendant pas se réfugier dans de faciles évasions, chaque spectateur devra être doucement torturé par une vrille invisible qui l'assurera implacablement de la présence d'une tragédie quotidienne.»<sup>iii</sup> Tout en suggérant au décorateur et au costumier de faire référence à l'esthétisme des peintres Utrillo et Lautrec, aux décors des films muets de Charlie Chaplin de 1910 et aux habits des romantiques français de 1840, Gauvreau mentionne également la nécessité de faire référence à des «éléments de costumes de cirque», un aspect que semble avoir retenu Walter Boudreau pour sa musique.

À l'accompagnement, la *Valse de l'asile* est scandée par un rythme régulier de noires. Les premiers temps sont marqués par des notes du registre grave, toniques et dominantes en alternance, alors que les deuxièmes et troisièmes temps sont ponctuées d'accords mineurs, parfois avec secondes ajoutées. Le style «musique de cirque» est assuré par cette basse de valse et une mélodie souvent dissociée de l'harmonie, ce qui tend à renforcer l'émotion soutenue et déroutante provoquée par la narration.

Pour terminer notre brève étude de la relation musique/théâtre autour de la *Valse de l'asile*, citons un merveilleux résumé du drame théâtral : «*L'Asile de la pureté* est un chant novateur, fait d'improvisation et d'audace, qui ne se prive pas d'enlacer le monde dans son mouvement. C'est un face à face avec le monde tel qu'il est, à travers les mots qui l'expriment avec intransigeance, fierté et une démesure majestueuse.»<sup>iv</sup> Conséquemment, selon le contexte de sa création, la *Valse de l'asile* est une œuvre profondément humaine, à jouer seul ou entre amis, en concert, lors d'un événement artistique ou dans un café, là où trône un piano qui n'attend que le souffle du poète.

### Analyse détaillée

La *Valse de l'asile* obéit à une forme symétrique en trois grandes parties : **A-B-A<sup>1</sup>**. Chacune des parties est subdivisée en trois sections (3x3) et on s'aperçoit, au premier examen de la pièce, que le compositeur nous les indique (aimablement!) par les lettres A à I.

Les lettres A à C correspondent à la première partie (**A**) ; D à F forment la partie centrale (**B**) ; et G à I constituent la dernière partie (**A<sup>1</sup>**). Voir le tableau 1 :

**Tableau 1** – Grande forme de la *Valse de l'asile*

Structure tripartite	A	B	A <sup>1</sup>
Sections	A - B - C	D - E - F	G - H - I
Mesures	1 à 74	75 à 150	151 à 232

La structure tripartite s'explique par les sections déterminantes A, D et G, composées d'un matériel mélodique similaire et des mêmes progressions harmoniques. De plus, les sections A et G commencent en *do* mineur, et la section D en *si* bémol mineur. La forme ternaire est donc assurée par une «modulation» à la partie centrale et à un retour à la tonalité d'origine pour terminer.

Les relations harmoniques entre les neuf sections (A à I) sont constantes. D'une section à l'autre, le compositeur crée une

progression de tierce majeure ascendante que l'on voit parfois avec des réinterprétations enharmoniques. Donc, du *si* bémol mineur de la fin de la section A, on passe à un accord de *ré* mineur au début de la section B, qui se termine par un accord de *do* dièse mineur (*ré* bémol mineur par enharmonie) qui passe, au début de la section C, à un accord de *fa* mineur. Ces enchaînements sont constants dans toute la pièce, sauf pour le passage entre les sections F et G, où Boudreau reprend les accords et les enchaînements typiques de la section A, et termine sur un accord de *do* mineur pour préparer le retour à **A<sup>1</sup>** (section G). Il s'agit d'un retour du thème principal préparé par un renforcement de sa tonalité d'origine. Voir le tableau 2 :

**Tableau 2** – Synthèse de l'analyse harmonique

Structure tripartite	Sections	Sous-sections	Tonalités	Relations harmoniques	Mesures
<b>A</b>	A	a	do; si bémol	+ 3 <sup>es</sup> majeure	1-32
	B	b <sup>1</sup> b <sup>3+1</sup>	ré; do dièse	+ 3 <sup>es</sup> majeure	33-48 49-66
	C	c	fa; fa dièse	+ 3 <sup>es</sup> majeure	67-74
<b>B</b>	D	a	si bémol; la bémol	+ 3 <sup>es</sup> majeure	75-106
	E	b <sup>1</sup>	do; si	+ 3 <sup>es</sup> majeure	107-122
	F	b <sup>2</sup> c (a)	mi bémol; do	= aucun changement	123-136 137-144 145-150
<b>A<sup>1</sup></b>	G	a	do; si bémol	+ 3 <sup>es</sup> majeure	151-182
	H	b <sup>1</sup>	ré; do dièse	+ 3 <sup>es</sup> majeure	183-198
	I	c+a	fa; la bémol	(+ 3 <sup>es</sup> majeure)	199-232

La trame mélodique et les changements de caractère entre les sections sont typiques d'un agencement de musique de cirque. Ils peuvent correspondre aux différentes prestations du «spectacle» pour lesquelles on trouvera des mélodies caractéristiques reliées aux autres de quelques manières. L'élève qui prépare cette pièce peut donc bénéficier d'une étude des enchaînements harmoniques et de leur ordre dans la pièce, pour ensuite remarquer les mélodies qui caractérisent chacune des sections.

La section A présente pour la première fois le thème principal de la pièce dans sa tonalité principale de *do* mineur. Sur le plan harmonique, ce thème se caractérise par un balancement de triton *do/fa* dièse, puis par la descente d'une tierce majeure de *do* à la bémol. Le mouvement habituel de la basse est établi dans cette section, ainsi que le mouvement typique à la main droite qui alterne des longues notes tenues avec des passages en croches. Notez l'utilisation des notes communes par enharmonie au soprano. Aux mesures 24 et 25, *fa* devient *mi* dièse, et aux mesures 28-29, *do* dièse devient *ré* bémol. Ces notes enharmoniques arrivent à des moments charnières de l'enchaînement harmonique et occasionnent plus de dissonance entre la mélodie et la basse.

La section B est composée de deux sous-sections. La première contient une progression par seconde mineure descendante, avec une seconde ajoutée dans le premier accord (accord de *ré* mineur avec un *mi* ajouté). Cette seconde ajoutée devient une note commune avec le prochain accord (*do* dièse mineur) et l'intervalle de neuvième entre la basse et le soprano devient un intervalle de dixième. Dans la deuxième sous-section, la seconde ajoutée et la neuvième basse/soprano sont maintenues, avec une progression par tierces mineures

ascendantes qui se déploient sur un accord de septième diminuée : cette septième diminuée est utilisée pour changer de registre et, à la fin de l'enchaînement, la main droite commence à jouer en octaves et répète le motif de la première sous-section de B.

C'est au début de la section C qu'on trouve l'unique enchaînement de quinte de la pièce. Cette quinte descendante est utilisée pour arriver sur l'accord de Si bémol mineur, qui débute la prochaine section. À la suite de cette quinte descendante, un enchaînement de tierces majeures divise l'octave en trois sections, et on passe à la section D.

Le thème principal de la pièce revient à la section D, mais dans la tonalité de si bémol mineur. De plus, la main droite est jouée en octaves dans cette section.

C'est l'enchaînement par demi-ton qui est employé dans la section E, parallèle à la section B. La seconde ajoutée et le départ sur un intervalle de neuvième entre la basse et le soprano renforcent ce parallèle, mais plutôt que d'alterner entre les deux accords de l'enchaînement comme dans la première sous-section de B, la section E répète le premier accord quelques fois avant de passer au deuxième, aussi répété.

La section F commence immédiatement par un enchaînement en tierces mineures qui crée un accord de septième diminuée mélodique. Il y a ici une accélération du rythme harmonique causée par la modification du pattern caractéristique de basse : plutôt qu'un pattern de deux mesures (position fondamentale/deuxième renversement) sur chaque accord, seule la position fondamentale est présentée dans cet enchaînement. Les accords occupent donc une seule mesure chacun, ce qui accélère le mouvement. La seconde ajoutée et le rapport de neuvième entre la basse et le soprano demeurent intacts, mais dans cette section, quand la montée est terminée, cette seconde/neuvième devient une sixte ajoutée. La montée est répétée de façon exacte, puis on passe à un retour aux accords du début de la pièce, qui prépare le retour du thème principal, dans la tonalité principale.

La section G est une reprise exacte de la section A, sauf quelques variations apportées à la mélodie comme à la mesure 153, où la figure de double-broderie commence par une broderie supérieure plutôt qu'inférieure.

La section H, comme la section E, ne garde que l'enchaînement par seconde mineure (première sous-section) présenté à la section B. Un nouveau motif mélodique accompagne cette section, alors que la seconde/neuvième présentée dans les sections B et E est encore une fois employée ici.

Pour la conclusion de la pièce, Boudreau propose une sorte de synthèse des éléments. On y voit des enchaînements par tierce mineure, tierce majeure, triton et quinte augmentée (deux tierces majeures). La section se termine sur La bémol mineur, soit une tierce majeure plus bas que la tonalité de départ. On pourrait donc reprendre la pièce du début, et le pattern de



connections entre les sections resterait intacte, ajoutant un dernier élément de circularité et de symétrie à la pièce.

*Valse de l'asile* dure environ 5'30".

#### **La partition**

La partition est parue aux Éditions Doberman-Yppan, en 2005, au numéro de catalogue DO 544. Facilement accessible, on peut se la procurer à la Coopérative de l'école de musique Vincent-d'Indy ou au Centre de musique canadienne.

Les deux premières pages de la partition sont disponibles sur le site internet du Centre de musique canadienne à l'adresse [www.centremusique.ca](http://www.centremusique.ca). Pour ce faire, il s'agit d'accéder au dossier du compositeur Walter Boudreau, d'aller à son catalogue et de cliquer sur le titre de la pièce. L'extrait de la partition apparaîtra en cliquant sur les notes en bleu.

#### **Un enregistrement de *Valse de l'asile*...**

Le pianiste bien connu Alain Lefèvre a joint la *Valse de l'asile* de Walter Boudreau à un enregistrement d'œuvres romantiques d'André Mathieu. La *Valse de l'asile* de Boudreau se trouve donc sur le disque compact *Alain Lefèvre, hommage à André Mathieu*, produit par Analekta (AN 2 9275) en 2005.



### L'œuvre littéraire de Claude Gauvreau et la création musicale québécoise

La première collaboration de Walter Boudreau et de Claude Gauvreau date du vivant de l'écrivain, lors de la célèbre *Nuit de la poésie*, le 27 mars 1970, qui allait marquer l'histoire culturelle du Québec.<sup>v</sup> Gauvreau y lisait ses poèmes, et Boudreau y jouait avec *L'Infonie*.

Plus récente, la « collaboration » artistique de Walter Boudreau et de Claude Gauvreau pour la *Valse de l'asile / L'Asile de la pureté* nous amène à d'autres œuvres de compositeurs québécois créées à partir de textes de Gauvreau. Mentionnons tout d'abord le livret d'opéra *Le Vampire et la nymphomane*, écrit en 1949 à la demande du compositeur Pierre Mercure. Selon l'auteur, Pierre Mercure refusa de le mettre en musique à cause d'une « polémique affreuse » suscitée par le texte dans le journal hebdomadaire *Le Petit journal*.<sup>vi</sup> Plus de quarante ans plus tard, deux compositeurs contemporains réalisent le projet de mettre ce livret en musique: Claude Lassonde dans un opéra homonyme *Le Vampire et la nymphomane* (1996) et Serge Provost dans *L'Adorable verrotière* (1992). En 1982, le compositeur Denys Bouliane compose une œuvre sur les poèmes intitulés *Jappements à la lune* et, finalement, en 1993, Raynald Arseneault crée *L'Après (l'Infini)*, toujours à partir de textes de Gauvreau.

### Œuvres de Walter Boudreau présentées en concerts prochainement

Deux œuvres de Walter Boudreau seront jouées pendant le festival Montréal/Nouvelles Musiques qui aura lieu du 24 février au 8 mars 2007 :

*Les Sept Jours* (1977), pour huit percussions, au concert donné le 3 mars 2007 à 19 h, à la salle Pollack de l'Université McGill ;

*La Vie d'un héros (Tombeau de Vivier)* (1999 ; rév. 2002), pour violon solo, 1 percussion et orchestre à cordes, interprétée par Noémie Racine-Gaudreault et l'Orchestre symphonique de Montréal, au concert présenté le 8 mars 2007 à 20 h, à la salle Pollack de l'Université McGill. ●



<sup>i</sup> *Tutto Fellini : toutes les musiques de ses films*. Disque compact. CAM, BM 712, 1992.

<sup>ii</sup> Notice biographique au sujet de Walter Boudreau tirée du site internet des archives de l'Université Concordia pour le fonds Walter-Boudreau.

<sup>iii</sup> GAUVREAU, Claude. *L'Asile de la pureté* [1953], dans *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Parti Pris, 1977, p. 504.

<sup>iv</sup> Commentaire tiré des archives du Festival de théâtre des Amériques disponibles sur internet à [www.fta.qc.ca](http://www.fta.qc.ca)

<sup>v</sup> *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, film réalisé par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, Office national du film, 1970, 111 minutes.

<sup>vi</sup> GAUVREAU, Claude. *Autobiographie*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Éditions Parti Pris, Ottawa, 1977, p. 12.



## Plaidoyer pour la rigueur

Marie Muller



Le risque-t-on pas de paraître un peu rétrograde en persistant à croire que la motivation d'un élève se développe en grande partie grâce à la rigueur qu'on lui enseigne? N'avez-vous pas déjà entendu des parents se prémunir contre tout excès en vous annonçant d'emblée : « Je veux que mon fils fasse du piano *pour son plaisir* »? Avec plaisir! Mais n'y aurait-il pas quelque plaisir aussi dans la rigueur? Si l'on se fie à l'adage qui dit que l'on ne peut prêcher que pour ce que l'on est, il ne serait que d'être rigoureux soi-même pour que nos élèves le soient à leur tour. Est-ce suffisant? Et de quelle rigueur s'agit-il donc?

*La rigueur* selon le *Petit Larousse* : « grande exactitude, exigence intellectuelle »

*La rigueur* selon le *Petit Robert* : « exactitude, précision, logique inflexible »

### Ne pas confondre rigueur et sévérité

Ne croyez pas que je sois de ces profs rigoristes, austères, censeurs et tyranniques, qui imposent la séquestration de l'élève jusqu'à obtention des meilleurs résultats, au risque de le priver d'aller chez son ami vendredi soir, ou, pire, de jouer avec le *Game Boy* de sa sœur si ses gammes n'ont pas été exécutées en long, en large et en travers au tempo de rigueur. « Sortez le bâton et que tout le monde marche au pas, dos droit et mains sur le clavier. Sinon, point de salut! » Non, non. Ce n'est pas de cette rigueur-là qu'il s'agit. On peut être rigoureux avec une douce fermeté, attentive, intelligente et bienveillante. La rigueur dont il est question est davantage affaire de conscience professionnelle, d'honnêteté intellectuelle, le professeur veillant à fournir à son élève les moyens de donner le meilleur de lui-même, tout en respectant son propre rythme afin qu'il progresse harmonieusement sur le chemin parfois difficile qu'est l'apprentissage d'un instrument, chemin semé d'embûches, sans jamais désespérer de sa capacité à s'améliorer.

### On bâtit son jeu comme on bâtit sa maison.

Apprendre un instrument est une affaire de longue haleine. À l'instar d'un grand architecte devant le vide du commencement, l'élève, avec les conseils de son professeur,

construit peu à peu son édifice. Posant une brique après l'autre, il lui faudra de la patience, de la persévérance, de la réflexion, de l'analyse, de la méthode, pour s'assurer un jour de pouvoir y mettre un toit et vivre à l'abri des intempéries. Pour garantir sa solidité, sa construction doit obéir à des règles d'architecture précises et rigoureuses. Chaque étape dans cette progression est importante, mais la bonne tenue de l'ensemble dépend essentiellement de la solidité des fondations. Bref, il lui faut des bases solides. C'est de la logique et du bon sens. L'apprentissage de la rigueur offre un cadre, une structure, une ossature, une charpente à l'édifice musical de l'élève qui lui garantit pour l'avenir une progression constante et sereine, et évite à l'architecte d'avoir un jour à démolir pour reconstruire.

### La rigueur manquante

Malheureusement, on ne prend conscience de la nécessité d'une rigueur dans l'apprentissage que lorsque celle-ci fait défaut. Pratiquer sans rigueur, c'est accepter que notre maison soit bâtie sur des sables mouvants, ne laissant pas grand espoir sur la solidité du bâtiment.

Professeurs comme élèves, nous avons de multiples raisons de nous laisser aller au manque de rigueur : une motivation fluctuante, un contexte défavorable, de mauvaises dispositions, des obstacles inattendus, un fâcheux manque de temps, une certaine lassitude, un semblant de découragement...

Certains jours, il serait moins fatigant de relâcher notre exigence légendaire plutôt que de s'obstiner à vouloir corriger ces petites choses qui nous agacent : un doigté aléatoire, un phrasé absent, un rythme anarchique, des nuances inexistantes, un tempo fluctuant, des fausses notes à répétition, des hésitations récalcitrantes, un criant manque de méthode... Pourquoi s'obstiner quand c'est si facile de laisser faire? Au fond, ce n'est pas si grave... Mais c'est oublier que l'effort à déployer le moment venu pour convaincre l'élève de revenir à une réelle exigence n'en sera que plus grand encore. Défaire des habitudes pour en construire de nouvelles, c'est faire deux fois le chemin plutôt qu'une. Il y a de la fierté à admirer le résultat d'un travail bien fait. Y en a-t-il à construire une maison instable?

Le manque de rigueur pratiqué de manière chronique peut avoir des effets désastreux, parfois irréversibles, dont il faudra plus tard assumer le résultat : jeu crispé, inégal, instable, grossier, maladroit, insécure... Si l'édifice est trop fragile, l'élève ressentira rapidement ses limites trop vite atteintes.

Au bout de quelques mois, sinon quelques années, prenant conscience de ses lacunes, de ces petits défauts qui parasitent son jeu, il risque de se démotiver, de perdre confiance en lui. Dans le pire des cas, effrayé par l'effort titanesque qu'il devra fournir pour reprendre en main le chantier de sa reconstruction, il se découragera et regrettera amèrement d'avoir si longtemps étudié avec si peu de résultats. Il en conservera un triste sentiment d'échec. Dans le meilleur des cas, s'il est armé d'une motivation à toute épreuve, il reprendra le chemin de l'apprentissage en tentant de refaire une partie du trajet, avec de nouvelles bases et davantage de rigueur. Mais le chemin sera plus long et la route plus difficile encore.

### **Le chemin de la rigueur**

À moins qu'un élève soit à ce point réfractaire à toute forme d'expression musicale qu'il ne trouve pas plus d'intérêt à se rendre à son cours de piano qu'à son rendez-vous annuel chez le dentiste, je ne connais pas d'élève qui renonce à ce qu'on lui apprend à pratiquer avec rigueur dès lors qu'on lui montre le chemin. En plus de lui enseigner une technique, un phrasé, un doigté, toutes sortes de notions théoriques ou solfégiques adéquates, il revient au professeur d'éveiller chez son élève la motivation de l'effort en l'accompagnant dans la grande ascension du défi de son apprentissage. En lui montrant l'exemple, il lui donnera une idée du panorama qui l'attend tout là-haut et l'envie d'explorer un peu plus loin le chemin qui l'y conduit. Il s'agit pour le professeur d'adapter sa méthode à l'élève, en tenant compte de son niveau, de sa maturité, de son rythme de progression, de s'assurer qu'il quitte le cours en sachant reproduire seul avec conscience et intelligence ce qu'il a réalisé pendant celui-ci, qu'il constate lui-même les bienfaits de cette pratique, de fixer avec lui des objectifs atteignables à court terme qu'il pourra lui-même évaluer au fur et à mesure de sa progression. Il est toujours plus facile de faire un exercice lorsque l'on comprend pourquoi on le fait. Des exigences bien comprises sont un pas vers le respect de celles-ci.

### **La rigueur-attitude**

Parler de rigueur ne se résume évidemment pas à une série de recettes. Il s'agit davantage d'observer, d'analyser, de mener une réflexion sur sa propre pratique, d'établir des règles, des méthodes, des priorités, des objectifs réalistes pour un avenir proche et de s'y référer avec constance et persévérance comme un navire se réfère à un phare pour garder le cap. Il s'agit également de respecter les consignes que l'on se donne avec précision, une grande honnêteté, une savante discipline et une conscience aiguë de la raison de tout cela. En bon gardien de la rigueur, le professeur veillera à ce que l'élève ne néglige pas la qualité de son travail – en vue de son efficacité – au profit de sa quantité – des heures de rabâchage souvent inutile. Ainsi, à travers l'expérience de la rigueur, le professeur fait profiter son élève du meilleur de son enseignement : il lui apprend à apprendre.



**«La rigueur vient toujours à bout de l'obstacle.»  
(Leonard de Vinci)**

Si exiger de la rigueur de la part des élèves suppose de la part du professeur de la constance, de la persévérance, de l'énergie, de la réflexion, des convictions, c'est un effort qui en vaut la peine. C'est un investissement à long terme dont le professeur et l'élève ressentiront rapidement les bienfaits évidents, sur lesquels ils pourront compter et se reposer le moment venu.

### **L'abus de rigueur est dangereux.**

Les vertus de la rigueur dans l'apprentissage d'un instrument ne sont plus à démontrer. Mais il arrive que certains élèves aient à ce point intégré le devoir de rigueur qu'ils s'infligent personnellement et de manière excessive une obligation de perfection. Pour des raisons dont ils ne sont souvent eux-mêmes pas conscients (faire plaisir à papa, à maman, à son professeur, être le meilleur...) ils portent en eux un tel désir de bien faire qu'ils ne se donnent aucun droit à l'erreur. Ajouter de la pression à une exigence déjà démesurée ne ferait qu'accroître le sentiment de frustration, d'insatisfaction de l'enfant et pourrait nuire à son épanouissement musical et personnel. Il convient donc pour le professeur de relativiser l'importance de la rigueur et de doser son niveau d'exigence en fonction de celui que l'élève s'impose déjà lui-même, en faisant preuve de souplesse et d'intelligence, de perspicacité et de tolérance.

### **Le plaisir dans la rigueur**

La motivation de grimper la montagne vient de ce que l'on sait que la vue est bien plus belle de là-haut. Le désir de se rapprocher du but nous donne l'énergie de l'effort et nous enseigne à savourer le chemin, à aimer cette fichue rigueur pour la petite parcelle de bonheur qu'elle nous offre chaque fois. Couronnant tout apprentissage bien mené, le plaisir de l'aboutissement, le plaisir de la réalisation, de l'accomplissement et du dépassement de soi sont autant de récompenses pour tous les efforts fournis durant l'ascension. Là où il n'y a pas de rigueur, il n'y a la plupart du temps de plaisir qu'immédiat, superficiel, fugitif et souvent illusoire. Apprendre la rigueur est la garantie d'un plaisir durable et renouvelable : une belle source de motivation pour celui qui en aura fait l'expérience. ●

**Marie Muller** Membre des ATBF  
(Amoureux du travail bien fait)

## Dans les pas de Michel Fournier : une nouvelle façon de penser le concert

LUCIE RENAUD

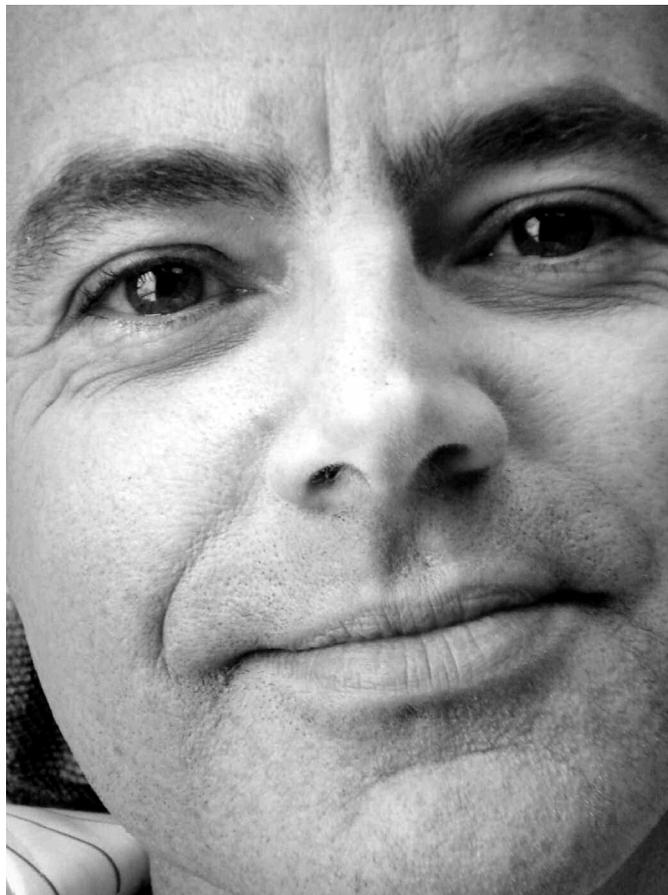
«Le vrai conservatoire, c'est le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'on écoute avec soin.»

(Debussy)

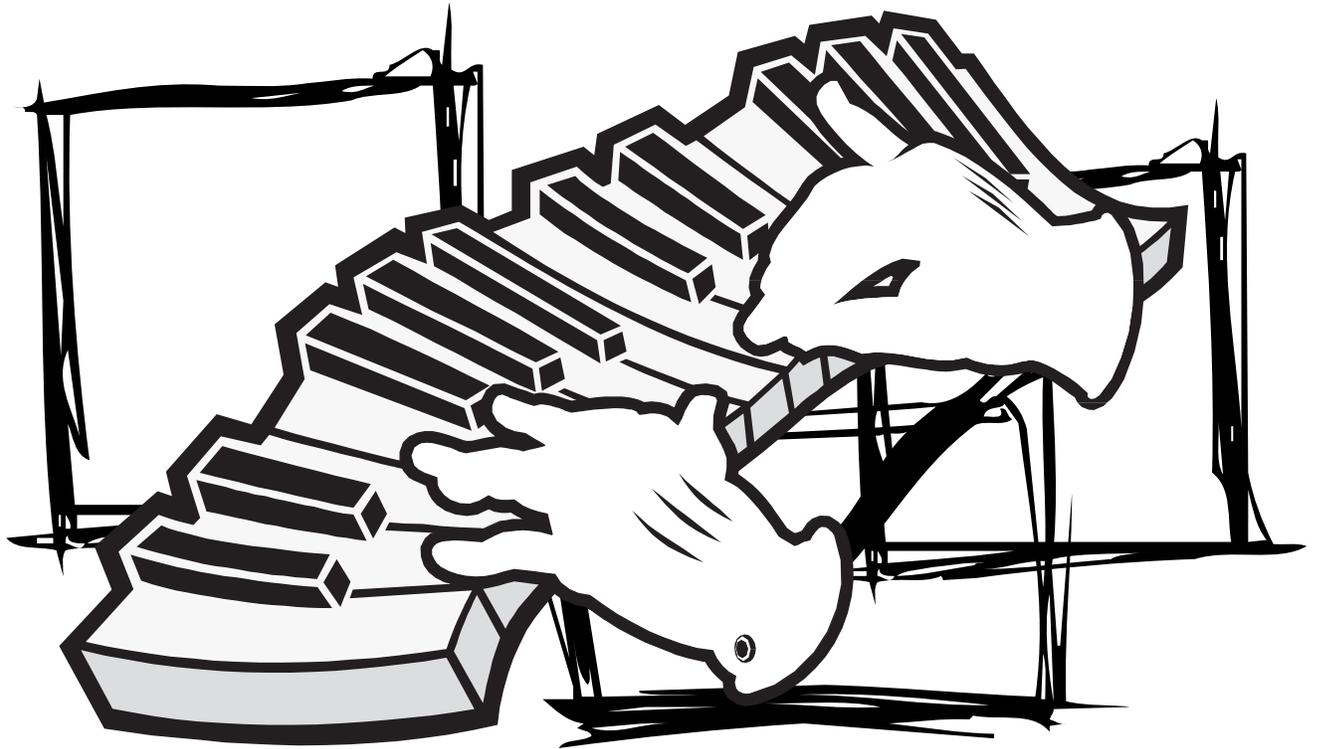


travers concerts, causeries, classes de maître, rencontres improvisées, Michel Fournier reste le même, intègre, fervent, convaincu, cherchant avant toute chose à transmettre le plaisir éprouvé à l'écoute de la musique classique. Soliste au jeu raffiné particulièrement associé au répertoire français, il a notamment fait vibrer public et critique avec ses interprétations des *Préludes* de Debussy. «Une parfaite connaissance des ressources expressives du piano, un tour de force qui le situe au rang des grands maîtres de la musique impressionniste», titrait un journal roumain. Les chroniqueurs de l'émission *Rayon Musique* de Radio-Canada lui décernaient quant à eux un «Coup de cœur» lors de la sortie de son enregistrement de l'œuvre : «Une lecture très particulière, très recueillie des *Préludes* de Debussy, qui par moments est presque improvisée, qui renoue avec le sens original du mot *Prélude...*» «Je me sens dans mon élément», confie plutôt le principal intéressé en entrevue.

Avec l'enthousiasme d'un randonneur prêt à relever un nouveau défi (il est un sportif convaincu qui chausse avec autant de bonheur bottes de randonnée, chaussures de vélo que bottines de ski), il a cette fois préféré aborder la délicate étape de la programmation d'une toute nouvelle façon. «Je suis allé vers la musique de Poulenc et j'ai découvert des trésors comme *Mélancolie*, *l'Intermezzo en la bémol*, les *Nocturnes*, explique-t-il. Je faisais écouter certaines de ces pièces à des gens qui ne connaissent pas nécessairement la musique et ils me disaient qu'ils avaient presque l'impression d'écouter de la musique populaire! C'est surtout très touchant.» En poursuivant son exploration, il a alors choisi d'associer de courtes pièces de Debussy à ces œuvres de Poulenc. Après avoir jonglé avec l'idée de consacrer la première partie du concert à Debussy et la seconde à Poulenc et jugé qu'une telle présentation manquerait de panache, il a alors choisi d'alterner pièces de l'un et l'autre des compositeurs français. C'est en se réappropriant le programme que certains sous-thèmes sont apparus. «De fil en aiguille, certains liens se sont faits, précise le pianiste. Je pense spontanément aux pièces à caractère espagnol de Debussy, *La Puerta del Vino* et *La Soirée dans Grenade*. En reprenant mes lectures, j'ai retrouvé que la troisième novelette de Poulenc avait été écrite sur une mélodie de Manuel de Falla, extraite de *L'Amour sorcier*. De là m'est venue l'idée de concevoir un tableau. De plus, *La Puerta del Vino* était née d'une carte postale reçue de Manuel de Falla et dont les contrastes de lumière avaient inspiré Debussy. Quand on pense à cette carte postale, il est évident qu'elle a dû être photographiée de jour



puisque le soir, il n'y a pas de soleil et donc pas de contraste. Je me suis dit qu'après la journée dans Grenade, je pourrais présenter *La Soirée dans Grenade*. De plus, *La Puerta del vino* finit sur un ré bémol grave et *La Soirée dans Grenade* débute sur un do dièse grave : j'étais fier de ma trouvaille! Pourquoi ne pas commencer le tableau par la novelette de Poulenc, qui a forcément un lien de parenté. J'ai commencé avec ce tableau et de fil en aiguille, j'ai fait d'autres liens.» Michel Fournier a ainsi uni *Général Lavine – Excentric*, *Golliwogg's Cake Walk* et *Minstrels* dans un tableau qui traite de jongleurs, pantomime et music-hall. *Clair de lune* et *La terrasse des audiences du clair de lune* ne pouvaient qu'être apparentés, de même que *Les fées sont d'exquises danseuses* et *Ondine*, des personnages évoquant les mythes et légendes. «J'ai eu beaucoup de plaisir à donner naissance à un programme de ce type-là. Plutôt qu'un récital traditionnel, j'ai choisi de présenter une série de tableaux qui nous emmène ailleurs», mentionne-t-il. Il avoue tout de même quelques coups de cœur : *Mélancolie* et certaines improvisations, dont *Hommage à Édith Piaf* de Poulenc, mais aussi le célèbre *Clair de lune* de Debussy : «Quand on réussit à faire abstraction du cliché que, parce que les gens aiment la pièce, elle devient ennuyante pour nous, on comprend pourquoi elle est si connue. Disons-nous les vraies choses : elle reste mon coup de cœur. Si on écoute encore du Bach et du Mozart c'est que, fondamentalement, il y a quelque chose d'éternel et d'intemporel dans cette musique-là.»



Le contact avec le public et la critique s'est établi de façon naturelle. Une musique perçue habituellement comme difficile d'accès devenait tout à coup, à la surprise des auditeurs et presque du pianiste, attrayante : « On m'a dit qu'en fermant les yeux, on avait l'impression d'y être. » Les commentaires et le côté anecdotique parfaitement imbriqués à la musique (les courts textes de présentation varient de quelques secondes à deux minutes) permettent de rejoindre l'auditeur, comme si le pianiste le retrouvait dans son propre salon. « J'ai un canevas de base mais, selon la salle, je commence avec une histoire qui pique la curiosité. J'associe beaucoup Debussy à la nature. Par hasard, la veille d'un concert, j'étais allé faire une randonnée au mont Tremblant et j'avais mal aux jambes. Je l'ai partagé avec le public. Après un moment d'incertitude de leur part, je leur ai expliqué ma randonnée, que je n'étais pas quelqu'un de reposant, que je m'épuisais moi-même. Leur curiosité était piquée de plus en plus. J'ai pu alors leur expliquer que la nature me fait toujours penser à Debussy, parce qu'elle l'inspirait. Des titres comme *Feuilles mortes*, *Des pas sur la neige*, *La mer*, ne peuvent pas mentir. Les auditeurs deviennent complètement détendus et l'écoute n'est plus du tout la même. « Voilà quelqu'un qui parle, qui nous fait rire, qui nous informe. » Je ne souhaite pas faire quelque chose de « pédagogique », mais plutôt faire découvrir un côté méconnu d'une œuvre à l'auditeur. » Il privilégie également un habillement décontracté, qui fait voler en éclat l'image du pianiste parfaitement vêtu mais légèrement engoncé.

Ce concept se prête évidemment particulièrement bien aux petites salles, comme ce sera le cas en mars au Studio-Théâtre : « J'aime bien l'atmosphère des petites salles. Cela permet de toucher les gens un à un, c'est moins intimidant. Nous menons tous le même combat face à la musique classique : nous voulons que les gens cessent d'être intimidés, parce qu'ils ont l'impression de ne pas connaître le médium et qu'ils ont peur

de ne pas apprécier. Mais nous sommes là pour leur tendre la main, pour leur montrer comment c'est beau, comment c'est extraordinaire. À la limite, pourquoi ne pas décloisonner les genres, le jazz, le classique? La musique reste la musique. J'y crois beaucoup. Il faut faire quelque chose, aller chercher les gens, trouver une formule qui permette de faire passer la rampe à cette musique-là. On ne peut pas sauter une ou deux générations si l'on veut que cette musique-là continue d'être en vie. S'il n'y a plus de jeunes qui s'y intéressent, c'est que quelque chose ne fonctionne plus avec la formule. Je pense que c'est en choisissant des créneaux comme celui-là qu'on peut s'adapter à notre monde qui change, bouger avec lui. » Il mentionne en passant une tirade prononcée par le personnage du pianiste de concert dans le film *Fauteuil d'orchestre* : « Autant la religion est un barrage entre Dieu et les humains, autant le concert classique en est un entre la musique et le peuple. C'est ce que, idéalement, j'aimerais arriver à faire. »

Les projets pour continuer à faire vivre ce programme foisonnent. Ici et maintenant, Michel Fournier tente de vendre ce programme aux diffuseurs et d'ouvrir le marché à l'étranger. Demain ou la semaine prochaine (jamais de surplace pour lui!), il songe à l'enregistrement du concert (en format CD ou DVD, un choix à préciser). « C'est peut-être difficile comme époque pour un musicien classique, réfléchit-il tout haut. On a l'impression de devoir gravir une montagne et on ne sait pas toujours par où commencer. En fait, je pense que c'est plus simple que l'on ne pense. » Il faut simplement choisir les bons souliers... ●

---

*Ondes et Images*, œuvres de Debussy et Poulenc. Michel Fournier, pianiste. Mercredi 21 mars 2007 à 20 heures au Studio-Théâtre de la Place des Arts. Billets : 25 \$ (taxes et redevances incluses) au 514-842-2112.



Rossini avait reçu une intrigante lettre avant l'interprétation de l'un de ses opéras à La Scala à Milan : « Une dame qui désire faire la connaissance du grand Maestro sera à La Scala ce soir dans la loge 9 pour vous dire quelque chose qu'elle ne peut vous révéler par écrit. » Sur les entrefaites, le ténor de la compagnie annonce que la magnifique femme de l'ambassadeur français est en ville et s'assoira dans la loge 9. Rossini, très excité et habillé somptueusement, se rend à la loge 9 au moment où l'orchestre commence à jouer et la trouve vide, à sa grande déception. Quand les lumières se rallument à la fin du premier acte, Rossini remarque une enveloppe posée sur une chaise à côté de lui. Avec empressement, il l'ouvre et lit : « Mon cher Maestro, l'ambassadrice de France regrette de ne pouvoir venir au théâtre ce soir pour une excellente raison : elle est morte et enterrée. L'ambassadeur français est veuf depuis trois ans. Veuillez accepter, Maestro, les compliments de votre admiratrice, Primo Aprile » (1<sup>er</sup> avril)



## Mieux vaut en rire

Quelques anecdotes musicales pour sourire

Le violoniste Jascha Heifetz expliquait un jour à sa secrétaire enthousiaste qu'elle n'avait pas besoin de le complimenter après chaque interprétation. « Si je joue bien, expliqua-t-il, je le sais. Si je n'ai pas bien joué, je serai seulement désappointé si vous me flattez. » Après un concert particulièrement réussi, Heifetz accoste sa secrétaire : « Mais qu'est-ce qui vous prend ? Vous n'aimez pas la musique ! ? »

Jascha Heifetz et Mischa Elman mangeaient ensemble un soir quand le serveur leur apporta une note adressée « au plus grand violoniste de la terre ». Heifetz y jeta un coup d'œil et la tendit à Elman : « Pour toi, Mischa ». Elman lui repassa, insistant : « Non, non, pour toi, Jascha ». La note passa de l'un à l'autre plusieurs fois avant que les hommes acceptent de l'ouvrir ensemble. Ils lurent : « Cher Fritz... »

Gaetano Donizetti, qui a composé plus de 70 opéras, était extrêmement prolifique. On lui aurait demandé une fois s'il était vrai que Rossini avait composé *Le Barbier de Séville* en deux semaines. « Oh, je le crois certainement, aurait-il répondu. Il a toujours été tellement paresseux ! »



Stella Roman interprétait Tosca et elle devait se donner la mort en plongeant du parapet de la prison pour atterrir en toute sécurité en coulisses sur un matelas. Se sentant incertaine un soir, elle demanda qu'on rajoute deux matelas supplémentaires. Elle sauta et les matelas la propulsèrent de nouveau sur scène. Elle eut donc à reprendre son suicide.



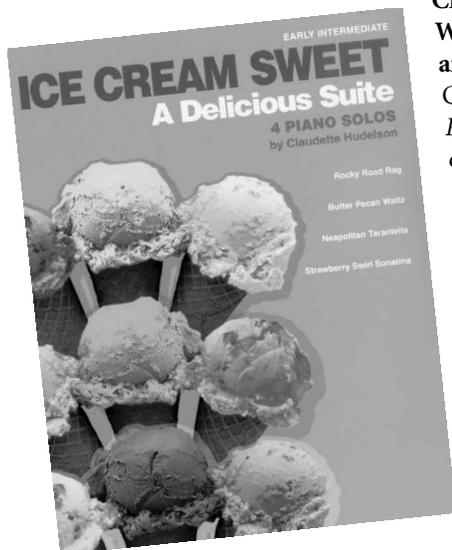
Le violoniste virtuose Niccolò Paganini jouait souvent en utilisant moins de quatre cordes. Un soir, un homme riche avait insisté pour que Paganini, le guitariste Lea et le violoncelliste Zeffrini offrent une sérénade à son amoureuse. Peu après le début de son interprétation, la corde de *mi* se rompit. (Paganini avait discrètement accroché un couteau de poche à son bras droit.) « Ce doit être l'humidité de l'air », dit le violoniste, tout en continuant à jouer sur les trois autres cordes. Un moment plus tard, la corde de *la* se rompit... mais il continua. Finalement, la corde de *ré* se brisa et l'amoureux transi commença à craindre pour le succès de son entreprise. Que pourrait donc faire Paganini avec une seule corde à son violon ? Paganini sourit tout simplement et poursuivit sa sérénade avec la même facilité et la même sonorité exceptionnelle que s'il avait eu quatre cordes à sa disposition.



THIS SIDE  
↓  
UP

Rossini devait un jour féliciter Adelina Patti pour son incroyable voix. « Madame, je n'ai pleuré que deux fois dans ma vie, lui déclara-t-il. Une fois quand j'ai échappé une aile de poulet aux truffes dans le lac de Côme, et l'autre, quand je vous ai entendu chanter. » (Rossini aurait aussi dit : « La truffe est le Mozart des champignons. »)



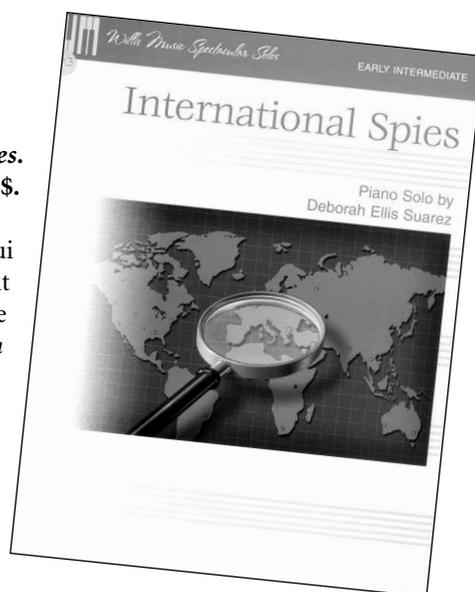


**Claudette Hudelson. *Ice Cream Sweet. A Delicious Suite.* Willis Music Company, 2007. Environ 8\$. Niveau 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> année (non au programme).**

Quatre pièces aux noms sucrés composent cette suite. *Rocky Road Rag* propose un ragtime traditionnel (avec la syncope du milieu de mesure et l'accompagnement en noires à la main gauche), parsemé comme il se doit de plusieurs altérations accidentelles. *Butter Pecan Waltz* évoque l'univers un peu suranné des vieilles salles de danse, la main droite devant faire preuve d'une belle fluidité. *Neapolitan Tarantella* nous plonge immédiatement dans un univers chaud et ensoleillé, dans lequel les mains échangent la mélodie, les déplacements rapides sont multiples et les défis techniques, nombreux. Quelques sonorités plus pop viennent habiller *Strawberry Swirl Sonata*, qui permet de maîtriser la basse d'Alberti sans avoir l'air d'y penser.

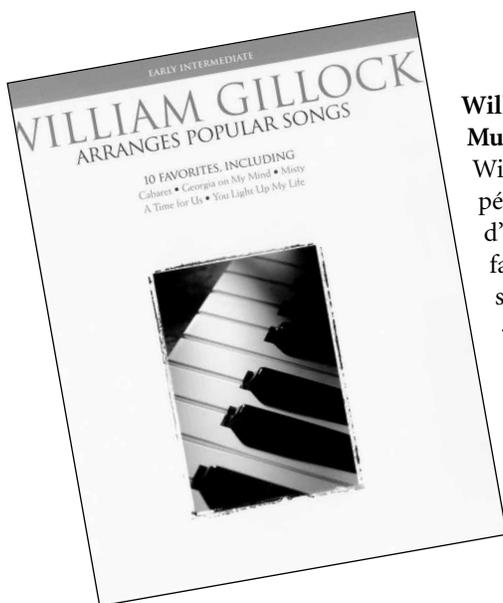
**Deborah Ellis Suarez, *International Spies.* Willis Music Company, 2006. Environ 4\$. Niveau 3<sup>e</sup> année (non au programme).**

Pas toujours facile de trouver des pièces qui plaisent aux jeunes débutants et qui possèdent un attrait instantané. Suarez fait ici plonger le jeune pianiste dans l'univers de *Mission impossible* (avec quelques sonorités qui rappellent *Peter Gunn*), avec des rythmes syncopés (une belle occasion d'être « obligé » de compter!), avec un ostinato de main gauche et une main droite plus dépouillée.

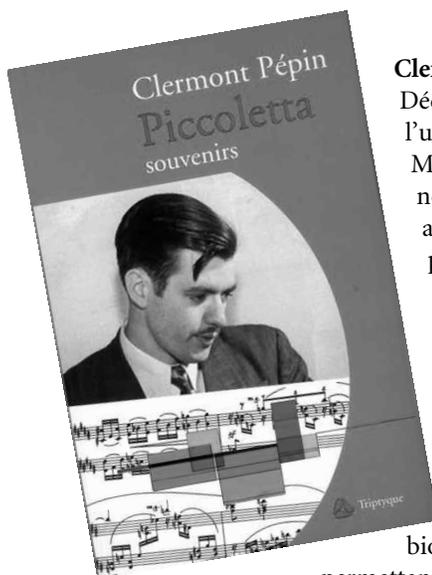
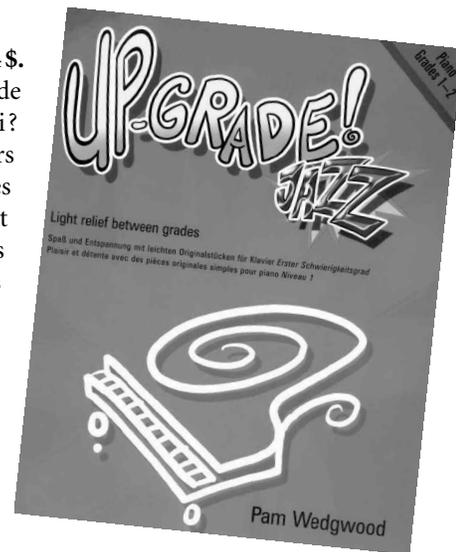


**William Gillock arranges popular songs. Willis Music Company, 2006. Environ 13\$**

William Gillock est l'un des compositeurs de matériel pédagogique les plus intéressants, grâce à ses choix d'harmonies, ses défis techniques mais surtout sa façon unique de présenter des idées musicales séduisantes. Il propose ici 10 arrangements de « classiques » de la comédie musicale, du jazz et de la musique de film, dont *A Time for Us* (Roméo et Juliette), *You Light Up My Life*, *Misty* ou *Cabaret*. Ce recueil plaira particulièrement aux adultes de niveau intermédiaire qui auront les références nécessaires pour reconnaître les mélodies.



**Pam Wedgwood, Up-grade! Jazz. Faber Music, 2006. Environ 14 \$.** Vos élèves tournent en bourrique parce qu'ils n'en peuvent plus de pratiquer avec sérieux leurs pièces de Bach ou de Clementi? Offrez-leur la possibilité de plonger dans un tout autre univers avec ces recueils, pensés pour servir de lien entre les années d'étude mais qui peuvent fort bien s'intégrer à votre enseignement régulier ou servir de «récompense» occasionnelle après des efforts méritoires. Pam Wedgwood y signe aussi bien des pièces originales (tels un romantique *Thinking of you* ou un dynamisant *Blue Monk* dans le recueil 1<sup>re</sup>-2<sup>e</sup> années, en fait plutôt destinés aux 3<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>) que des arrangements méticuleux de certains classiques du jazz (ceux de *In the mood*, *Summertime* et *Lullaby of Birdland* sont particulièrement réussis).



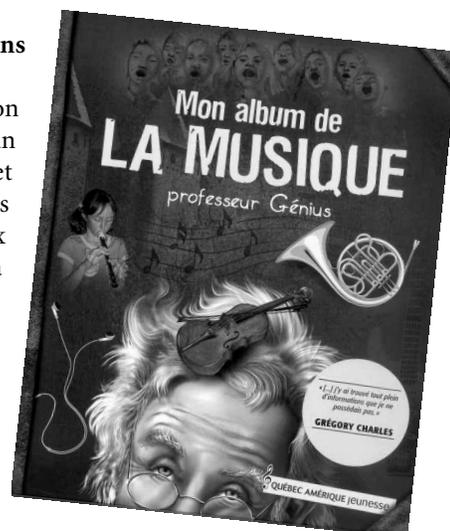
**Clermont Pépin. Piccoletta. Souvenirs. Triptyque, 2006. Environ 25 \$.**

Décédé le 2 septembre dernier à l'âge de 80 ans, le compositeur Clermont Pépin reste l'un de nos compositeurs importants. Ancien directeur du Conservatoire de musique de Montréal, ancien président des Jeunesses Musicales du Canada, récipiendaire de nombreux prix, il reste un témoin privilégié du XX<sup>e</sup> siècle musical d'ici et d'ailleurs (il a été formé à Philadelphie sous Wilfrid Pelletier et a vécu aussi en Italie). Dans un style particulièrement évocateur, Clermont Pépin signe ici un testament (la préface a été complétée trois mois à peine avant son décès) aussi bien littéraire que musical. «La créativité, selon moi, sera toujours quelque chose de mystérieux, d'étrange. Pourquoi écrire? Pourquoi composer? Je ne saurais le dire. C'est un fait. Voilà tout. C'est réagir à un désir, à la nécessité vitale d'exprimer quelque chose de fondamental dans sa propre vie intérieure, dans son âme.» Les peintures de paysages et de situations sont particulièrement attachantes (Piccoletta est en fait le nom d'une chatte trouvée dans la campagne italienne). Des croquis ponctuent le texte, nous donnant l'impression de lire un journal intime plutôt qu'une biographie. Les exemples musicaux sont multiples, incarnant le propos et nous permettant de plonger pour une rare fois dans le processus créatif d'un compositeur.

**NDLR.** Une autre biographie, celle du pianiste Pierre Jasmin, vient de paraître aux mêmes éditions. Nous vous en reparlerons dans le prochain numéro.

**Professeur Génius. Mon album de la musique. Éditions Québec Amérique jeunesse, 2006. Environ 19 \$.**

Il est rare de trouver un livre qui traite de musique de façon ludique mais précise et qui sait éviter les clichés sans user d'un ton didactique. Celui-ci est très attirant visuellement et regorge d'informations pertinentes mais toujours exprimées de façon simple et précise. Une section est dévolue aux instruments de l'orchestre, une autre aux périodes de la musique (incluant le jazz, la pop et les musiques du monde), une troisième à la pratique de la musique (production, enregistrement, métiers musicaux). La mise en page de type collage et les textes brefs qui s'y chevauchent sont tout à fait représentatifs de ce monde de vitesse dans lequel nous vivons. À mettre entre toutes les jeunes mains! **LR**





## Du nouveau à **La Muse**!



*La Muse* se refait une beauté et s'offre un nouveau site Web ! Vous y retrouverez les archives complètes de *La Muse* mais aussi du contenu complémentaire, qui reprend certains des thèmes élaborés mais vous proposera également de nouvelles pistes de réflexion.

Pour le découvrir, visitez l'ancienne adresse de *La Muse* au <<http://www.scena.org/lamuse>> et vous y serez automatiquement transférés !

***la muse affiliée*** 



## Abonnez-vous à **La Muse**!



Vous pouvez nous faire part de vos commentaires ou nous envoyer des textes par courrier électronique à <[museaffilee@hotmail.com](mailto:museaffilee@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*** 