

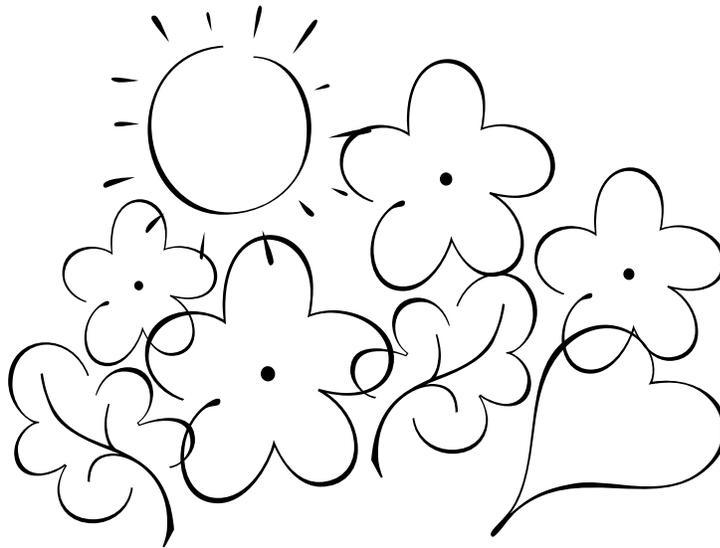
# la muse affiliée

volume 9 / n° 3 / printemps 2007



## Table des matières

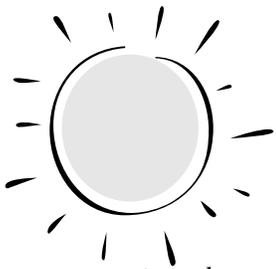
<b>Mahler dans la nuit</b> <i>par CLAUDIO PINTO {p 4}</i>	<b>L'enseignement du chant :</b> <b>transmettre l'invisible</b> <i>par LUCIE RENAUD</i> {p 14}
<b>Peer Gynt : la rencontre de deux géants</b> <i>par LUCIE RENAUD {p 5}</i>	<b>Mozart, l'unique</b> <i>par GILLES CANTAGREL</i> {p 15}
<b>Un petit clic vaut mieux qu'un grand vrac ou le métronome sorti du placard</b> <i>par MARIE MULLER {p 8}</i>	<b>Nouveautés COOP</b> <i>par LUCIE RENAUD {p 22}</i>
<b>Jouer avec aisance</b> <i>par PETER JANCEWICZ {p 10}</i>	



## Équipe de rédaction

Rédaction en chef : Lucie Renaud  
Rédaction : Gilles Cantagrel, Peter Jancewicz,  
Marie Muller, Claudio Pinto  
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.*



## Écllosion de pianistes

LUCIE RENAUD

**D**imanche matin pluvieux, concert du printemps des élèves. La pression a été forte dans les semaines précédant l'événement, qui se tenait cette année un mois plus tôt (faute de disponibilité des salles). Quatre semaines de travail intensif (c'est à la 25<sup>e</sup> heure qu'ils livrent tous la marchandise, soyons réalistes) en moins, le moral vaguement dans les talons à cause des caprices de Dame Météo, des revirements de dernière seconde côté programme, l'édifice pouvait par moments sembler légèrement instable. Et pourtant...

Certes, il y a eu quelques accrochages (particulièrement chez les plus jeunes, moins aptes à se « retourner » rapidement), quelques instants suspendus où l'on croise les doigts pour que l'élève retrouve rapidement ses repères ou ose en jeter sous le tapis (« The show must go on! », répétait mon premier professeur de piano), l'incertitude face aux réflexes de quelques nouveaux élèves dont on ne sait encore trop comment ils réagiront sous pression.

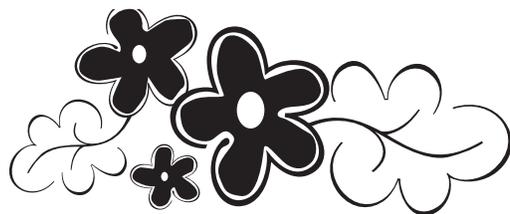
Le public assemblé aura probablement retenu la contagieuse *Cinquième Danse hongroise* de Brahms (belle connivence entre professeur et élève, qui a permis de pousser la machine au maximum) et les interprétations des trois plus avancés. Il est vrai que le Prélude en *do* dièse de Rachmaninov a été interprété avec intensité, subtilité et un rare charisme. Le jeune homme dégageait presque une aura de star rock (de Rach star ?), chemise subtilement ouverte, regard ténébreux, cheveux longs légèrement ondulés (une certaine toute jeune élève en est presque tombée amoureuse sur le champ... je n'invente rien). Il y eut aussi un Nocturne en *mi* mineur de Chopin d'une belle profondeur. Quand je repense à la sonorité mécanique et volontiers forcée de la jeune fille il y a un peu plus d'un an, je prends conscience que j'ai assisté à un autre moment de grande musique. Il y a eu aussi ces deux

mouvements de la « Tempête » de Beethoven, assumés entièrement par la pianiste, qui n'a pas hésité à se mettre en danger tout en mettant le public dans sa manche, tour à tour avec tendresse, avec révolte, avec intimité.

Je me souviendrai de ces quelques instants de grâce, certes, mais aussi de ceux qu'on n'attendait pas : une chute de phrase parfaitement timbrée, une complicité entre interprète et public (mémorable oscillation quasi à l'unisson au rythme de *Take Five*, exclamation de joie sentie à la fin d'une interprétation), une solidité de jeu exceptionnelle chez une quasi-débutante, une sonorité d'un beau velouté.

J'ai aussi eu l'impression de voir naître un pianiste sous mes yeux, de façon presque palpable. Le jeune homme a beaucoup progressé cette année, est passé du statut de « bon élève mais... » à celui de pianiste en contrôle de ses moyens. Dans ce premier mouvement de la Sonate « à la lune » de Beethoven, qu'on hésite encore à aimer après tant d'interprétations plus ou moins massacrées, j'ai senti un ange passer. La touche était ferme et moelleuse à la fois, les nuances dessinées avec sentiment, la profondeur de l'œuvre apparaissait enfin, comme si elle jaillissait du néant. Je ne suis même pas certaine que le principal intéressé a réalisé l'ampleur du pas qu'il venait de franchir et cela a peut-être rendu le moment encore plus foudroyant pour moi qui assistais, fascinée, à l'écllosion d'un pianiste, d'un vrai.

Ce sont des moments comme ceux-là qui font oublier tous les autres : les heures de travail insuffisantes de la part des élèves, les horaires chamboulés par les multiples activités qui se greffent aux agendas surchargés de tout ce beau monde, les commentaires répétés mille fois (*Fa* dièse! Lève la main! Écoute-toi! Respire!). Ce sont des moments comme ceux-là qui me font dire « Merci la vie pour ces instants de magie! ». Bonne fin d'année musicale à tous! ●



**NDLR** : Nous instituons ici une nouvelle chronique dans laquelle nous vous invitons à partager avec nos lecteurs vos coups de cœur, les œuvres-phare qui ont marqué votre vie, celles qui vous accompagneraient sur une île déserte. Pour nous faire part de vos élans, n'hésitez pas à communiquer avec nous à [info@museaffiliee.com](mailto:info@museaffiliee.com) ou à laisser un commentaire sur notre site Internet : [museaffiliee.com](http://museaffiliee.com)

## Mahler dans la nuit

CLAUDIO PINTO

Lorsqu'un homme, avec une seule de ses œuvres, vous sort de la torpeur obscure qui vous taraudait, vous fait dégriser de votre terrible langueur mélancolique et exhale en vous un bonheur jusqu'alors méconnu, vous ne devez pas moins que la vie à cet homme. Qu'avec une seule de ses œuvres, vous ayez réussi à retrouver toute la confiance que vous aviez perdue est là une chose immense. Ces retours vers la lumière surviennent, bien souvent, au moment le plus inattendu. On tombe par hasard sur une œuvre plutôt qu'une autre, on hésite, oscillant entre l'action et l'inertie, puis on finit par se frotter à cette chose qu'on ne croyait pas faite pour nous.

Mais voilà que la vie veut que vous fassiez un pas, que vous vous allongiez posément et sans heurt face au vent afin d'accéder à l'implacable solitude de ce moment de vérité. La musique commence, les sons culminent et dès lors vous sentez la partition musicale s'intégrer à votre corps, ou ne serait-ce plutôt l'inverse ?

L'arrivée de cette musique dans la nuit glacée était tout aussi préméditée qu'un hasard. Vous revenez à elle par nécessité, mais aussi par crainte, car vous aviez, au départ, soigneusement dirigé vos intentions vers une audition tranquille de la *Quatrième Symphonie* du même compositeur, qui figure – quel hasard – sur le même disque. Il se trouve que le compact en question démarre avec le dernier mouvement de la *Troisième*, issu d'un coffret de l'intégrale des symphonies du compositeur. Le disque se met à tourner à grande vitesse. Sur l'afficheur analogique apparaît le chiffre 1 désignant la première plage du compact. C'est le commencement du vertige. Vous attendez quelques instants, puis reconnaissez les premiers accords de ce mouvement final. Défile alors l'œuvre tout entière dans votre tête et c'est là que vous vous rappelez vos toutes premières auditions de ce chef-d'œuvre.

Cela remonte à quelques années. Ce mouvement vous avait alors paru quelque peu pompeux. Cette fois-ci, les premiers accords non seulement se sont avérés plus jolis, mais ont provoqué une séduction tout aussi immédiate que surprenante. Une sorte de bonté divine vous a saisi de l'intérieur, avec ses auréoles argentées et ses mélodées célestes entourant votre cœur qui a jailli, lentement, de son apesanteur tourmentée. Vous avez imaginé alors une ville à plat, morte avant son âge et ayant perdu tout son scrupule et son charme, qui a retrouvé, grâce à la simple

exécution de cette musique par l'orchestre local, ses verdures et ses pâturages, ses fontaines et sa peuplade.

Pourtant, vous n'avez accédé qu'à une infime partie de ce chef-d'œuvre, car vous n'avez écouté que l'ultime mouvement de cette magistrale musique ; il s'agissait de 20 minutes de clarté invisible, avec ses longues mélodies au souffle inaltérable, des notes galopantes comme autant de centaures chevauchant dans des contrées encore inexplorées. Vous êtes resté béat, et vous avez craint ce bien-être parce que vous ne le soupçonniez pas. Vous avez adressé une prière au compositeur, mort depuis presque un siècle, mais bien vivant à cette minute où se sont succédées ces harmonies pleines d'une mélancolie victorieuse. Que voulait-il exprimer exactement lors de sa composition ? vous êtes-vous secrètement demandé. Jusqu'au moment où vous vous êtes aperçu qu'à cette glorification subite de votre âme, se trouvait une résignation voilée, la vôtre et peut-être aussi celle du compositeur. Cette résignation s'est dessinée sur un organe appelé cœur. Elle avait le contour d'un sourire qui est allé jusqu'à longer les lèvres roses d'une bouche fine et voluptueuse. La sensation a été absolument délicieuse. Mahler vous a aidé à reconnaître votre place dans l'univers.

J'ai cru dès cet instant que tous les êtres que j'aime allaient maintenant pouvoir apprécier, tout comme moi, cette musique. Après ces minutes de sublime contemplation, j'étais fin prêt à me laisser dorloter par la *Quatrième Symphonie*, la très belle en *sol* majeur. Mais j'ai réalisé qu'il était bien trop tôt pour goûter à d'aussi grands bonheurs, faits pour être partagés. Le partager, oui, mais avec qui ? Avec nos amis musiciens et mélomanes en premier lieu, mais aussi avec tous ces amis d'enfance que nous ne voyons plus, à tous ces exilés solitaires qui arpentent les rues de la ville à la recherche de la même chose que nous et à tous ces semeurs de printemps qui n'ont à qui parler de leurs ambitions.

Le plus profond Mahler est né en moi ce matin. Le coffret de ses symphonies était resté près de ma table de nuit durant toute la semaine et après des auditions relativement marquantes de la *Première*, puis de la *Neuvième Symphonie*, voilà que je suis tombé – irrévocablement – dans les bras de ce génie grâce à l'ultime mouvement de sa *Troisième Symphonie*. Quelle incroyable certitude, celle de ne plus écouter la musique de la même manière, en plus de celle de n'être plus tout à fait le même homme. Ces révélations sont des cadeaux de la jeunesse, et lorsque ceux-ci se jettent à vous tardivement, ils vous bouleversent, bien souvent, de façon inexprimable.

Mon amour de Mahler, je le dois à deux êtres, tous deux d'une profondeur singulière. Le premier est un ancien ami qui m'a initié à la musique de ce compositeur grâce à de nombreuses heures passées à écouter ses symphonies, notamment la *Cinquième*, comparée parmi plusieurs interprétations, un soir de printemps. C'est lui aussi qui me légua le coffret de l'intégrale de ses symphonies, interprétées par l'excellent chef Klaus Tennstedt. Le deuxième être, c'est nul autre que Mozart, lui qu'on entend discrètement dans chacune des œuvres du grand symphoniste, et dont le nom fut le dernier mot prononcé par Mahler sur son lit de mort. En contrepoint à ces remerciements, il vaut également la peine de citer le nom de Visconti, le célèbre réalisateur de *Mort à Venise*, qui m'a fait découvrir, par l'entremise de son très beau film, des paysages bucoliques que les oreilles subtiles pourront entendre dans la *Cinquième Symphonie*. ●

# Peer Gynt : la rencontre de deux géants

LUCIE RENAUD

C'est en Italie que le jeune Edvard Grieg, alors âgé de 22 ans, rencontre pour la première fois Henrik Ibsen, de 15 ans son aîné. Le premier contact est décisif : Ibsen voit en Grieg l'un de ceux qui vont « donner son sens à l'avenir ». En 1868, Grieg aborde une première fois l'univers d'Ibsen, sa paternité toute récente le poussant à puiser l'inspiration dans la pièce *Les Prétendants* pour en tirer une touchante *Berceuse de Margrethe*. Au début des années 1870, Ibsen décide de monter son poème dramatique *Peer Gynt* (prononcé « paire »), publié quelques années auparavant. Il pressent que, pour que la pièce obtienne le succès escompté, la musique devra en être partie intégrante. À la fin 1874, Grieg trouve dans sa boîte aux lettres une invitation d'Ibsen à collaborer à ce projet un peu fou. L'année suivante, le compositeur, déjà reconnu sur la scène internationale grâce à l'immense succès de son *Concerto pour piano*, propose à Ibsen une vingtaine de morceaux qui viennent ponctuer les multiples rebondissements de l'épique pièce. La première de la pièce a lieu le 24 février 1876 à Christiania (maintenant Oslo). Critique unanime, public envoûté : la pièce est la sensation de la saison théâtrale.

Mais comment s'intègre donc la musique de Grieg dans la pièce d'Ibsen ? Certains extraits des deux suites orchestrales assemblées par le compositeur nous sont devenus au fil des ans plus que familiers. Sans réfléchir, on peut siffler les thèmes de « Au matin » ou « Dans le hall du roi des montagnes ». Pourtant, c'est en remplaçant les extraits dans le contexte de la pièce qu'il deviendra possible de jeter un nouvel éclairage sur cette œuvre qu'on croyait si bien connaître.

## IBSEN, POÈTE ET DRAMATURGE

Auteur essentiel du XIX<sup>e</sup> siècle, Henrik Ibsen (1828-1906) a insufflé à l'art dramatique une puissance nouvelle. Plutôt que de rester de simples témoins des frasques de la bourgeoisie européenne, ses pièces descendent les yeux du public par la gravité des situations évoquées, la profondeur psychologique des personnages et les questionnements sociaux abordés. Confrontés à des crises qui bouleverseront de façon irrévocable leur existence, les personnages devront assumer leur choix, même s'ils ne saisissent pas toujours les conséquences des actes posés. Quand un Peer Gynt vieilli doit régler ses comptes avec lui-même, il commence à saisir les ramifications de ces décisions. Dans une scène magnifique, il ramasse un oignon et, en évoquant sa vie gâchée, se met à le peler, espérant retrouver en son centre l'essence même de sa vie.

Même s'il a vécu une grande partie de sa vie à l'étranger, le dramaturge ne reniera jamais sa « norvégitude ». Il écrivait d'ailleurs à un ami allemand à la fin de sa vie : « Celui qui veut me comprendre vraiment doit connaître la Norvège. La nature



grandiose mais austère qui entoure les hommes, là-haut, dans le Nord, la vie solitaire, retirée – les fermes sont à des kilomètres les unes des autres – les contraignent à ne pas s'occuper des autres, à se replier sur eux-mêmes. C'est pourquoi ils sont introvertis et graves, c'est pourquoi ils réfléchissent et doutent – et souvent perdent courage. Chez nous, un homme sur deux est philosophe ! Et puis, il y a les longs et sombres hivers et les brouillards qui enferment les maisons en elles-mêmes. Oh ! comme ils aspirent au soleil ! »

## GENÈSE DE LA PIÈCE

Dans *Peer Gynt*, Ibsen reprend le genre séculaire de l'histoire de la quête, telle que présentée dans *Don Quichotte*, *Alice au pays des merveilles* ou *Jason et la toison d'or*. Il y aborde aussi les questions existentielles qui hantent tous les hommes : « Qui suis-je ? Que veux-je ? Que puis-je être ? Sur quoi est-ce que je fonde mes espoirs ? Comment puis-je atteindre les buts que je me suis fixés ? » C'est peut-être pourquoi Peer Gynt reste l'un des anti-héros les plus attachants du répertoire, car il nous rejoint tous dans nos faiblesses, nos hésitations, nos erreurs.

Contrairement aux pièces plus tardives d'Ibsen (*Hedda Gabler*, *Une Maison de poupées*, *Quand nous nous*



*réveillerons d'entre les morts, Les Revenants*), *Peer Gynt* est écrite en vers. Ibsen n'avait pas eu à l'origine l'intention de monter l'œuvre sur scène, mais seulement de la présenter en lecture, comme on narre une épopée (le texte intégral dure près de six heures). Les multiples changements de décor (on suit Peer Gynt sur plus d'un continent) et certaines indications difficiles à transmettre à la scène (un acte entier de la pièce se passe dans le noir le plus total) ont intimidé au fil des ans nombre de metteurs en scène.

#### UNE HISTOIRE AUX MULTIPLES REBONDISSEMENTS

Quand le rideau se lève, Peer raconte avec emphase une scène de chasse qui tourne mal. Sa mère, Åse, déroutée par sa trop fertile imagination, le tance de n'avoir pas su convaincre Ingrid, fille du plus riche fermier, de l'épouser. Peer se donne une dernière chance de convaincre la jeune fille, destinée à se marier le lendemain.

Lors de la cérémonie du mariage, il rencontre Solveig et l'invite à danser. Celle-ci refuse, la réputation de Peer l'ayant précédé. Quand il apprend qu'Ingrid s'est enfermée dans sa chambre (probablement à cause de lui), il la kidnappe et passe la nuit avec elle dans la montagne. Les conséquences de cet acte seront fatales : Peer est banni du village et se met à sillonner les montagnes.

Après une nuit de beuverie avec des trolls, il se cogne la tête et plonge dans le monde du rêve. Il s'amourache alors d'une femme tout habillée de vert, en fait la fille du troll roi de la montagne. Celui-ci offre la possibilité à Peer de devenir troll s'il souhaite épouser sa fille. Après de multiples hésitations, il finit par refuser. Il se rend alors compte que la jeune femme est enceinte (Ibsen lui-même avait eu un enfant illégitime quelques années auparavant.). Peer jure qu'il ne l'a pas touchée, mais le roi lui explique qu'elle est tombée enceinte simplement parce qu'il la désirait. Telle est la règle dans le monde des trolls. Le roi lui pose alors la question centrale de la pièce : « Quelle est la différence entre un troll et un homme ? — Homme, sois toi-même. Troll, à toi-même sois — suffisamment. » Peer en fait son *motto*, expliquant à tous ceux qu'il rencontre qu'il sera dorénavant lui-même, en toutes circonstances.

Quand il se réveille, Helga, la sœur de Solveig lui prodigue réconfort et nourriture. Il lui remet alors un bouton d'argent pour qu'elle l'offre à Solveig de sa part, talisman pour qu'elle ne l'oublie pas. Peer reçoit bientôt la visite de Solveig, qui lui annonce son intention d'habiter avec lui. Quand ils entrent dans la maison, Peer aperçoit la femme troll et son enfant et prend peur. Elle l'a maudit et jamais il ne pourra entièrement s'en détacher. Après avoir assisté aux funérailles de sa mère, il s'enfuit sur un bateau en partance pour l'Afrique.

Les années qui suivent le montrent tour à tour homme d'affaires au Maroc, missionnaire, vendeur d'esclaves, prophète d'une tribu bédouine. C'est alors qu'il tente de séduire Anitra, qui le quitte presque aussitôt. Il décide de devenir historien et se rend en Égypte, discute avec le Sphinx et rencontre le directeur d'un asile d'aliénés, lui-même fort perturbé, qui le sacre Empereur du Soi.

Devenu un vieil homme, Peer Gynt veut enfin rentrer chez lui. Victime d'une tempête phénoménale, il fait naufrage. Il accoste finalement en Norvège où, hanté par le souvenir de sa mère, il vend toutes ses possessions. Il rencontre alors le mouleur de boutons, qui soutient que l'âme de Peer devra être fondue avec les autres objets défectueux, à moins qu'il ne puisse expliquer à quel moment de sa vie

il fut vraiment « lui-même ». Peer proteste : il n'a été que cela, lui-même, toute sa vie. Le roi de la montagne explique qu'il a plutôt été un troll égoïste et non un homme. Désespéré, Peer comprend que sa vie a été inutile. Au même moment, la voix de Solveig s'élève, limpide. Il lui demande de lui pardonner ses péchés mais elle lui répond : « Tu n'as pas péché, cher enfant. » Perplexe, il lui demande alors : « Où était Peer Gynt, depuis notre dernière rencontre ? » Elle lui répond : « Dans ma foi, dans mon espoir, dans mon amour. » Solveig lui chante une berceuse et on peut penser que Peer meurt dans ses bras.

## LA MUSIQUE DE GRIEG

Sur la vingtaine de numéros composés pour la première de *Peer Gynt*, Grieg en a choisi quatre en 1888 pour une première suite d'orchestre. Quatre autres numéros composent la seconde suite, datée de 1891. Debussy en parle en ces termes : « En vérité, le meilleur moment de l'après-midi a été *Peer Gynt*, la suite d'orchestre que Grieg écrit pour le drame d'Ibsen ; les idées en sont charmantes et les rythmes adroits ; l'émotion en est plus véridiquement norvégienne. L'agencement orchestral y est aussi plus pondéré ; des effets trop faciles sont remplacés là par d'ingénieuses trouvailles. »

« Au matin » ouvre la première suite et évoque le jour qui se lève. « J'imagine, expliquait le compositeur, le soleil qui perce les nuages au premier *forte*. » Dans cette charmante pastorale en 6/8, Grieg confie d'abord la mélodie à la flûte puis au hautbois et enfin aux cordes. Le cor puis le basson la reprennent ensuite avant qu'elle ne s'éteigne doucement, ponctuée de quelques chants d'oiseaux. Intégrée au prélude du quatrième acte alors que Peer est au Maroc, cette mélodie célèbre semble pourtant mieux évoquer le soleil froid des printemps norvégiens que la chaleur dévastatrice du désert.

« La Mort d'Åse », dans son grand dépouillement, est l'une des pages les plus déchirantes de la partition. Les cordes seules chantent la douleur et le remords ressentis par Peer à la mort de sa mère. Grieg y utilise des harmonies saisissantes, particulièrement novatrices pour l'époque, qui laissent entrevoir les univers de Richard Strauss et de Debussy.

« La danse d'Anitra » nous ramène dans le quatrième acte, alors que Peer Gynt est séduit par la fille du cheik bédouin. Rythmée par le triangle, la danse voluptueuse module à de nombreuses reprises avant de retrouver son centre tonal. Les violons assourdis semblent rire de Peer, comme s'ils savaient déjà parfaitement qu'Anitra ne lui était pas destinée.

La *Première Suite* se termine par le très célèbre « Dans le hall du roi des montagnes », un virtuose crescendo orchestral qui atteint un paroxysme éclatant dans les dernières mesures. (Ravel quelques années plus tard reprendra la même technique d'écriture dans son célèbre *Boléro*.) Empreint d'une énergie diabolique (selon les recommandations d'Ibsen), cet extrait renvoie au deuxième acte, alors que le héros rencontre le roi des trolls et qu'il a déjà succombé aux charmes de sa fille.

Même si elle est légèrement moins connue, la *Deuxième Suite* comprend certaines des pages orchestrales les plus magnifiques écrites par Grieg. La « Plainte d'Ingrid » (dans certaines partitions on retrouve aussi le titre « Le viol de la mariée ») est d'une intensité exceptionnelle. Après un prélude théâtral dans lequel on imagine la scène de l'enlèvement, le glas sonne et on

ressent de façon viscérale les déchirements subis par Ingrid, abandonnée par Peer au lendemain même de son mariage.

La « Danse arabe », joyeuse et colorée, nous plonge dans un tout autre univers. Dans la version originale, le cœur intervient dans les deux parties extrêmes de la pièce et le solo de violon de la partie centrale est interprété par une mezzo-soprano.

« Le retour de Peer Gynt », prélude au cinquième acte, décrit le voyage en mer du héros alors que le bateau est pris dans la tempête et qu'il rencontre un mystérieux personnage, fort inquiétant, que certains érudits ont décrit comme étant le fantôme du poète Lord Byron. Les trémolos des basses, les appels lointains des cors, les chromatismes répétés tracent un portrait presque wagnérien de la tempête. Une fois les éléments calmés, quelques mesures de transition sont confiées aux vents avant qu'on entende la « Chanson de Solveig », oscillant entre la légèreté d'une chanson folklorique et la profondeur d'une complainte et dans laquelle, au concert, les premiers violons remplacent la voix de la soprano.

Pianiste exceptionnel, le compositeur a également arrangé de brillante façon ses deux suites pour piano solo (niveau avancé à très avancé) et pour piano à quatre mains (niveau intermédiaire à avancé). De nombreux arrangements plus faciles existent aussi de certaines des pièces. Je vous recommande particulièrement celui d'Hans-Günter Heumann aux éditions Schott. Le volume comprend la musique des deux suites, mais également la narration de l'histoire, une biographie succincte du compositeur et des illustrations magnifiques (niveau facile à intermédiaire). ●

## Quelques sites pour prolonger l'expérience :

### Sur Ibsen

[http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Henrik\\_Ibsen](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Henrik_Ibsen)  
article très complet sur le dramaturge

[www.exploreibsen.com](http://www.exploreibsen.com)  
entrez dans l'esprit d'Ibsen et marchez avec lui. Un voyage des plus ludiques !

### Sur Grieg

<http://www.mnc.net/norway/EHG.htm>  
site officiel

<http://www.emb-norway.ca/culture/grieg07/anniversary/grieg07.htm>  
anniversaire Grieg

# Un petit clic vaut mieux qu'un grand vrac

## Le métronome sorti du placard

MARIE MULLER

### LE MÉTRONOME, CET INCOMPRIS

Souvent considéré comme un arbitre de la mesure, impartial et intransigeant, le métronome a souvent mauvaise presse. On se souvient du bon vieux métronome pyramidal à balancier, qui trônait sur le piano et nous offrait la distraction de lui remonter le mécanisme plusieurs fois par jour. Il a fini par s'essouffler, s'encrasser et, déséquilibré, par boiter. Rejeté et méprisé, délaissé, oublié, condamné au silence à perpétuité sur le haut d'une étagère poussiéreuse.

Il est pourtant un outil bien utile et devrait faire partie intégrante de la panoplie du musicien : un instrument, un crayon et un métronome ! On peut toujours s'en passer, mais c'est quand même mieux avec.

### LE MÉTRONOME ÉTALON

Comme le mètre sert à mesurer les distances et le thermomètre, la température, le métronome sert à mesurer le tempo. Inventé par Winkel – Allemand établi à Amsterdam – en 1812, puis breveté par Maelzel en 1816\*, il est constitué d'un mouvement d'horlogerie muni d'un balancier gradué dont les battements (ou pulsations) déterminent des durées égales (les temps), un contrepoids mobile coulissant sur le balancier permettant de modifier la vitesse (le tempo).

Chaque graduation indique une subdivision de la minute. Exemple :  $\theta = 60$  = 60 pulsations à la minute. Les graduations s'échelonnent de 40 (très lent) à 208 (très rapide).

Ainsi, le métronome permet à tous les musiciens d'avoir une référence commune pour déterminer la vitesse d'exécution d'une œuvre.

Beethoven, en 1817, fut le premier à indiquer ainsi le tempo de ses symphonies.

Ex. :  $\theta = 80$  signifie 80 noires à la minute,  $\eta = 56$  signifie 56 blanches à la minute, etc.

Sachant cela, s'il n'est pas rare de voir des indications métronomiques figurer sur des partitions éditées de compositeurs antérieurs à 1816 (Bach, Haendel, Mozart...), vous comprendrez qu'elles sont le fruit de la subjectivité souvent fantaisiste des éditeurs de musique, puisque avant 1816, le métronome n'existait pas.

Bon nombre de compositeurs ont suivi l'exemple de Beethoven afin de fixer à la postérité la vitesse d'exécution de leurs œuvres.

Avec le temps, les métronomes se sont perfectionnés. De plus récents modèles électroniques à quartz, plus solides, légers, fiables et surtout plus faciles à transporter sont aujourd'hui utilisés. Et ils

durent, durent, durent, longtemps, longtemps... sans qu'il soit jamais besoin de leur remonter les entrailles.

Les indications de métronome se sont aujourd'hui généralisées et sont utilisées dans la plupart des musiques écrites, aussi bien en musique contemporaine qu'en musique populaire ou en jazz.

Certains compositeurs actuels ont même adopté le métronome comme partenaire jusqu'à l'utiliser dans l'exécution même de leurs œuvres.

Le *Poème symphonique pour 100 métronomes* de Ligeti en est sans doute l'exemple par excellence.

S'il est bon, en tant qu'interprète, d'avoir connaissance des indications métronomiques du compositeur, trouver le tempo juste est davantage une affaire de ressenti. Malgré toutes les précautions prises par Beethoven, les tempi qu'il avait indiqués n'ont jamais été respectés, jugés trop rapides par les chefs d'orchestre. C'est que les métronomes de l'époque, encore peu fiables, montraient de grosses différences de tempo d'un modèle à l'autre. D'ailleurs, Beethoven lui-même, découragé par les aléas mécaniques de ces petites machines, s'écria finalement :

« Plus de métronome ! Quiconque est à même de sentir correctement la musique n'en a pas besoin. »

### INTERMÈDE

Premier cours. Le métronome négligemment posé sur le dessus du piano, irrésistiblement, mon petit élève, débutant, avant même que j'aie le temps de l'introduire dans le cours, s'en saisit et me demande : « C'est quoi, ça ? »

- Un métronome.
- Ça sert à quoi ? »

La petite boîte intrigue. Le petit clic fascine. Que dire de la vitesse ? « Ça va jusqu'à combien ?... Wow ! 208 !!! »

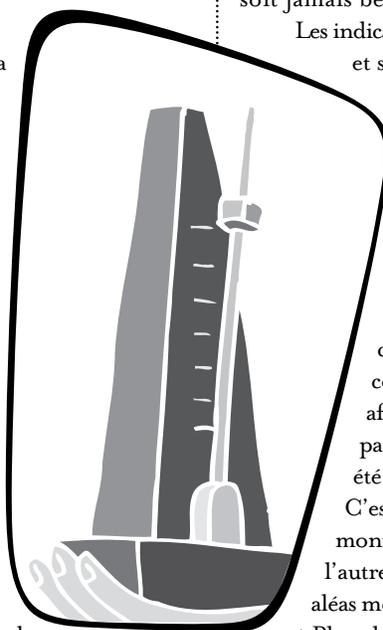
Et l'élève d'essayer de courir « à 208 » sur le clavier avec ses petits doigts maladroits comme un nouveau-né tenterait de courir le 100 mètres. Il s'essouffle vite. Évidemment. Quelques semaines plus tard, il revient à la charge, et, ne se souvenant plus de son nom, me demande si on peut pratiquer avec le... « chronomètre ». C'est qu'une certaine confusion règne sur le rôle du métronome dans la conscience du néophyte. Il s'agit d'apprendre à s'en servir.

### PREMIERS PAS : APPRIVOISER LA BÊTE

Bien que nos vies soient remplies de rythmes et de pulsations (battements du cœur, rythme de la respiration, de la marche...), l'acquisition d'une pulsation intérieure stable comme fondement de l'apprentissage musical n'est pas toujours aussi simple qu'on le croit. Le métronome peut être en cela d'un petit secours.

Reprenons les premiers pas de notre athlète en herbe.

Une erreur du débutant est souvent de considérer le battement du métronome comme un rythme extérieur, artificiel, imposé, pas toujours très invitant. Mais percevoir la pulsation du métronome comme le rythme des pas d'une



marche tranquille est un appel bien plus agréable à le rejoindre dans ce rythme régulier. Le métronome devient un compagnon de promenade, que l'on accompagne, sans le perdre ni le devancer, dont on s'approprie le mouvement pour y adapter son propre rythme de marche.

On peut pratiquer cela sur un simple frappement des mains ou sur des éléments simples, connus de l'élève, déjà intégrés : jeu sur cinq notes, une gamme, une petite mélodie...

Il est possible, avec un peu d'attention, d'écouter, de concentration et de détente, d'entrer dans le tempo qui nous est proposé comme on entre dans la corde à danser, sans s'y prendre les pieds.

On apprend ainsi à faire sienne la pulsation d'un autre – celle du métronome – qui sera peut-être aussi plus tard celle d'un partenaire, en duo. Il devient alors un accompagnement et non plus une contrainte. Une préparation à écouter l'autre.

### ÉLOGE DE LA LENTEUR

« Ne pressez jamais sur une difficulté... mais jouez-la assouplie et lentement car c'est sans doute un trésor caché que vous découvrirez. »

Frédéric Chopin

L'obsession de la vitesse nous fait souvent oublier les vertus de la lenteur. Le chemin le plus court pour maîtriser la vitesse n'est pas forcément le plus rapide. C'est dans la lenteur que l'on apprend à coordonner les gestes, à développer leur indépendance. Pratiquer lentement, avec le métronome, est un excellent remède contre les hésitations.

Commencez par choisir un tempo TRÈS lent, adapté à la difficulté du fragment que vous travaillez. Essayez de penser, d'analyser, tous les éléments qui, agencés, constitueront plus tard les fondements d'une bonne interprétation (notes, rythme, doigtés, phrasé, nuances...). Pratiquez ainsi, au ralenti, quelques répétitions du même fragment. Déjà, le jeu s'organise, le rythme se stabilise, devient plus confiant, les réflexes s'installent, la mémoire se consolide. Lorsque vous vous sentez vraiment confortable dans ce tempo, en confiance, augmentez la vitesse d'un cran de métronome et recommencez. Petit à petit, cran par cran, vous allez rapidement vous rapprocher du tempo que vous recherchiez sans jamais avoir pu l'atteindre. En repoussant ainsi chaque jour un peu vos limites, vous irez bien au-delà de ce que vous imaginiez.

Cela revient à construire son jeu comme on monte le mécanisme d'une horloge, avec tous ses petits engrenages et ses roues dentelées, pièce par pièce. On s'assure que tout est en place, bien agencé, bien emboîté. Prudemment, on teste la mise en mouvement du mécanisme. Puis, rassuré sur sa solidité, on lance la machine et... ça marche ! La vitesse n'est alors plus une difficulté.

Ainsi, utilisé de manière méthodique, le métronome donne des résultats convaincants, souvent inespérés et surtout très encourageants. Il est un allié certain pour progresser de manière sûre et fiable sur le chemin de la vitesse.

### UN RAPPEL À LA JUSTE MESURE

Avec le temps, déagée des préoccupations de mise en place, l'interprétation que nous faisons d'une œuvre se détache progressivement de la partition. Il est possible que nous prenions

alors quelques libertés excessives avec le texte en exagérant les intentions musicales au point de parfois en défigurer grossièrement la mesure. Une interprétation trop libre, à la vitesse pathologiquement fluctuante, agit sur l'auditeur comme sur les passagers d'un conducteur débutant, aux freinages brusques et aux accélérations intempestives, produisant sur les auditeurs le même inconfort que sur les passagers au cœur sensible.

Le métronome prémunit contre les boursoufflures de l'interprétation et les excès de pathos. Il est la bonne conscience de l'interprète, le *Jiminy Cricket* du pianiste : il nous remet sur le droit chemin de la mesure lorsque nous avons eu la fâcheuse tendance à l'oublier.



### DRAME DU MÉTRONOME

Caractérisé par sa régularité implacable, le métronome nous offre un repère fiable de stabilité de la durée, de la pulsation. Si c'est avec

le métronome, mécanique et artificiel, que l'on s'assure d'avoir un rythme « sain », une pulsation constante, stable, il n'en demeure pas moins que se contenter d'un travail « métronomique » risque de produire un jeu sans vie, froid, mécanique et desséché. La musique ne se résume pas à un tic-tac d'horloge. Le métronome est un outil ; son utilisation est un moyen et non un but en soi. C'est à l'interprète de trouver en lui la liberté du mouvement qui rendra toute la dimension artistique et vivante de son interprétation, mouvante et subtilement fluctuante, comme le battement d'un cœur ému, la douce hésitation d'une tendre flânerie, le mouvement berçant de la mer ondulante, la course effrénée après le temps perdu. ●

\* cf. article sur Johann Nepomuk Maelzel, dans le volume 3 n° 3 de *La Muse affiliée*, février 2001, consultable sur le site Internet de *La Muse*.

### Sites Internet consacrés au métronome :

- Une présentation du modèle mathématique du fonctionnement du métronome :  
<http://fred.elie.free.fr/metronome.htm>

- « Faut-il jouer Beethoven deux fois moins vite ? »  
article de Vincent Arlettaz, *Revue Musicale de Suisse Romande*

<http://www.rmsr.ch/articles/2003-1/beethoven.htm>

# Jouer avec aisance



PETER JANCEWICZ

**NDLR :** Vous trouverez ici la première partie d'une présentation donnée par l'auteur à la 2007 RCM/CFMTA/MTNA Collaborative Conference à Toronto. La seconde partie sera présentée dans le numéro d'automne de *La Muse affiliée*.

**M**on expérience en tant que professeur et membre de jurys m'a démontré que beaucoup d'étudiants pianistes jouent de façon peu musicale. Je pense que ce n'est pas parce qu'ils manquent fondamentalement de musicalité mais plutôt que l'inattention portée à leurs habitudes physiques et mentales transforme trop souvent la joie de faire de la musique en un combat acharné. J'ai rencontré ce problème dans mon jeu (une évidence !) et il y a environ 15 ans, mes propres habitudes et attitudes m'ont causé des blessures qui m'ont empêché de jouer pendant plusieurs années. Ma route vers la guérison a été longue et frustrante, mais au bout du compte, j'ai beaucoup appris à mon sujet et sur les façons de jouer du piano. Lors d'une récente présentation à la RCM/MTNA/CFMTA Collaborative Conference à Toronto, ma collègue Marilyn Engle, professeur à l'Université de Calgary, faisait remarquer que « la musique a été [s]on professeur ». Je ne peux qu'être d'accord avec elle quand je

pense à la musique et à ma guérison : cette expérience a été mon professeur. Les principes que j'ai découverts m'ont aidé ainsi que mes élèves à jouer avec une aisance et une facilité accrues et à éliminer plusieurs obstacles au jeu expressif.

Pour jouer avec aisance, trois aires doivent être traitées. Premièrement, le pianiste doit comprendre que le piano exige qu'une sonorité belle et variée soit produite. La plupart des étudiants considèrent le piano comme une mystérieuse boîte noire et ne réalisent pas le lien direct qui existe entre leur façon de toucher le clavier et les sons produits par le piano. Deuxièmement, le pianiste doit comprendre et respecter la façon dont son corps fonctionne. Un jeu fluide découle d'une connaissance pratique des considérations physiques qui lui permet de bouger sans effort, de comprendre comment intégrer ces considérations au travail et comment celles-ci modifient la sonorité du piano. Finalement, le pianiste doit être conscient que certaines considérations peuvent influencer la façon dont il pense et ressent le jeu pianistique, considérations qui influent directement sur la qualité du mouvement.

La suite des événements qui se produisent quand nous jouons une note est la suivante :

1) Nous pensons à jouer la note, notre cerveau envoie le signal.

2) Conséquemment, nous déplaçons notre corps de façon à pouvoir faire descendre la note.

3) Ensuite, si nous avons bien fait notre travail, le piano nous transmet une sonorité belle et appropriée. Si nous n'accomplissons pas correctement notre travail, si une tension inutile se glisse dans notre pensée ou notre mouvement, alors le piano y répond, tel un miroir qui reflète

notre état intérieur. La sonorité est dure, le rythme est statique et notre jeu manque de contrôle et est ponctué d'erreurs et de sons non musicaux. Puisque l'esprit contrôle le reste, c'est un élément essentiel à considérer. Esprit à corps à piano. Des erreurs de l'esprit mènent à des erreurs du corps qui, bien sûr, mènent à des erreurs pianistiques et, donc, musicales. Je traiterai de quelques principes de base essentiels pour aider à placer les fondations d'un jeu sans effort et solide. L'utilisation de ces principes aidera l'étudiant à développer une technique naturelle et efficace, qui deviendra indissociable du développement d'une bonne sonorité et une étape cruciale du plaisir de faire de la musique.

La première considération sur laquelle s'appuyer est l'instrument lui-même, dans ce cas-ci, le piano. La façon dont un pianiste doit bouger dépend des caractéristiques du piano, de la même façon que la surface sur laquelle vous posez les pieds affectera la façon dont vous marcherez. Si vous marchez sur un sol lisse de la même façon que vous montez un escalier, vous aurez l'air idiot. Si vous tentez de monter un escalier de la même façon que vous marchez sur la terre ferme, vous ne réussirez même pas à franchir une marche (et aurez l'air idiot). Le mouvement le plus efficace que vous devrez privilégier en jouant du piano est donc en lien direct avec la façon dont le piano fonctionne. J'ai remarqué que le piano était comme un miroir. Il reflète l'état d'esprit du

pianiste. Si le pianiste est tendu et nerveux, le piano produira un son tendu et nerveux. Si le pianiste est calme et détendu, on l'entend tout de suite dans la sonorité et le rythme. Si le pianiste ne comprend pas comment le piano fonctionne, de façon pratique et physique, le piano renvoie ce sentiment en émettant un son dur ou morne. De quoi a donc exactement besoin le piano pour émettre un son ? Comment émet-il des sons de nuances différentes ?

Voici venu le moment d'un petit cours d'appoint sur la mécanique du piano : quand une touche est pressée, une série de leviers est mise en marche. La fonction de ces leviers est de lancer le marteau pour qu'il frappe la corde, d'une façon très semblable à celle utilisée par le charpentier qui frappe la tête d'un clou avec son marteau. Le son est produit par la collision du marteau et de la corde, ce qui provoque une vibration. Quand le marteau frappe la corde, il n'est pas en contact avec le reste du mécanisme (« l'action »). Une fois qu'il a quitté l'action, le pianiste ne peut plus rien faire à la touche pour changer le son. Pour obtenir un son plus fort, plus d'énergie doit être appliquée à la touche. Un son doux demande moins d'énergie. Avec une quantité insuffisante d'énergie, le marteau ne touche même pas la corde. Je voudrais clarifier ici ce que j'entends par énergie et, pour ce faire, vous devrez vous replonger à l'époque de votre cours de physique au secondaire. Je vous en prie, essayez de rester éveillé. La formule physique qui nous intéresse ici est  $E=1/2mv^2$ , ou l'énergie est égale à la moitié de la masse multipliée par le carré de la vitesse. Dans le cas du piano, le terme « énergie » fait référence à la quantité de son produite par le marteau frappant la corde. La « masse » fait référence au poids du marteau et la « vitesse » à la vitesse avec laquelle la corde est frappée. L'énergie nécessaire pour jouer plus fort ou plus doux est donc liée à une combinaison de poids et de vitesse ou, selon la célèbre équation de Jancewicz,  $n = 1/2pv^2$ . La nuance est égale à la moitié du poids du marteau multipliée par le carré de sa vitesse. Fait intéressant ici (si on omet que, sans vergogne, je me suis attribué l'équation d'un autre), le poids nécessaire pour abaisser une touche reste plus ou moins constant. Sur un piano à queue, on parle d'environ 50 grammes. Plus de poids ne fait aucune différence au piano (mais au pianiste, oui) et, bien sûr, moins de poids empêche les touches de descendre. Le poids de chaque marteau reste parfaitement constant. La différence majeure est la vitesse avec laquelle la touche est descendue. Plus rapidement vous bougez, plus rapidement la touche descend et plus rapidement le marteau frappe la corde, d'où un son plus fort. De plus, la quantité d'énergie augmente en proportion avec le carré de la vitesse du marteau et le marteau déjà bouge quatre fois plus vite que la touche. Une très petite différence de vitesse dans votre mouvement provoque une grande différence en volume.

Lors d'un sondage informel conduit au fil de mes années en tant qu'enseignant et juge, j'ai remarqué que la majorité des élèves croit que le piano émet des sons plus puissants quand vous le frappez plus fort. De façon ironique, cela est vrai, mais le son est plus puissant non parce que la touche est frappée, cognée ou assommée avec plus de force mais simplement parce que la touche bouge plus rapidement. Rien à voir avec « plus fort », donc. Par contre, forcer la touche permet l'ajout de distorsions dans le mouvement de l'action et provoque un son dur. L'utilisation de la force interfère avec le rythme du pianiste et le rend sans vie.

Frapper la corde avec plus de force n'est tout simplement pas nécessaire. L'utilisation de la force causera probablement des blessures au pianiste s'il travaille assez. J'en parle par amère expérience. Résumons : pour un son plus puissant, appuyer sur la touche plus rapidement. Pour un son plus doux, plus lentement. Si une note n'est pas entendue, c'est parce que vous n'avez pas déplacé la touche assez rapidement. Si elle est trop forte, ralentissez le mouvement de la touche.

Pour faire comprendre physiquement le fonctionnement du piano, il est nécessaire d'encourager l'élève à sentir les touches, à sentir la réponse du piano à son mouvement et à le comparer avec le son produit. Remarquez la sensation, la sonorité. Je demande souvent aux élèves ce qu'ils ressentent quand ils jouent une note. Les réponses souhaitables devraient ressembler à celles-ci :

Docteur. Les touches blanches et noires ont une texture légèrement différente.

Température. La touche est-elle chaude ou froide ?

Une légère résistance. C'est le poids ou l'inertie de la touche conjugué à l'action tentant de retrouver sa position originale.

S'ils bougent suffisamment lentement, ils devraient ressentir un léger dé clic à l'échappement de l'action. Je ne peux ressentir cela si la touche est abaissée suffisamment rapidement pour produire un son.

L'assise de la touche. Un petit tampon de feutre est placé sous chaque touche pour adoucir l'impact avec l'assise ; on sent donc une légère résistance dans le bas.

S'assurer que l'étudiant fait attention à ces sensations lui permet d'établir un contact physique direct avec le piano. Pour moi, c'est comme si j'« écoutais » physiquement les sensations que me procurent les touches, et elles me « disent » ce dont le piano a besoin pour produire le son que je désire.

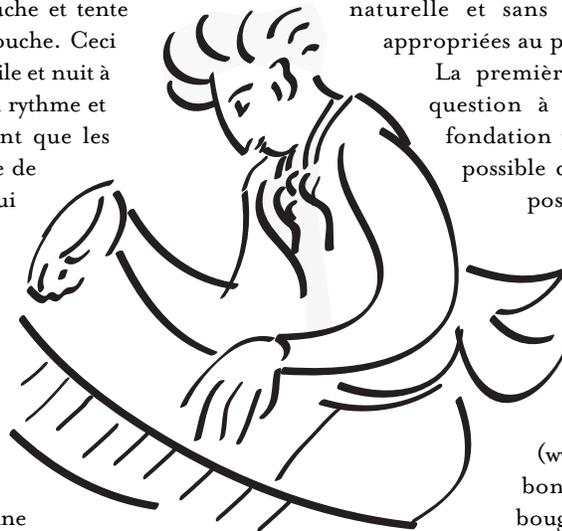


Une bonne façon de savoir si l'élève coopère avec le piano – ou le combat – est de s'informer si les touches lui paraissent dures ou douces. Je leur demande de le remarquer et je les rends dingues en insistant constamment sur le fait que les touches doivent paraître douces. Deux raisons justifient cette requête. La première : pour bien saisir la sensation de la touche, leurs mains doivent être détendues. Plus elles seront tendues, moins elles pourront ressentir. (C'est la raison pour laquelle nous nous tendons instinctivement quand nous sommes sur le point de nous blesser ; cela nous rend de fait moins sensible.) Plus vous êtes détendus, plus vous devenez sensibles. L'autre raison : si les touches lui semblent dures, l'élève pousse tout simplement trop fort. Il continue à pousser au-delà du seuil de sonorité jusqu'à ce qu'il atteigne l'assise de la touche et tente alors d'enfoncer plus profondément la touche. Ceci cause une grande quantité de tension inutile et nuit à la production efficace du son, ainsi qu'au rythme et à la précision. Quand un élève se plaint que les touches semblent lourdes, je lui demande de jouer une seule note correctement et lui demande si elle lui semble lourde. En général, la réponse est la négative. Je leur explique ensuite que les touches lourdes sont un signe qu'ils sont tendus et/ou ne bougent pas de façon appropriée – ce n'est pas la faute du piano. Un autre bon exercice pour promouvoir la relaxation des mains et une exquise sensibilité au mouvement de la touche consiste à demander à l'élève de jouer une note et d'alléger le mouvement jusqu'à qu'il sente la touche faire remonter son doigt. Pour sentir cette poussée, il faut être très détendu et léger. Il est alors possible de sentir exactement comment bouger la touche pour obtenir le son souhaité. Quand je joue avec ce type de légèreté et sensibilité (le plus souvent possible), c'est comme si je travaillais en collaboration avec le piano et que le clavier était vivant et m'aidait. Nous sommes amis.

Pour résumer les caractéristiques utiles du piano, la quantité de poids requise pour abaisser une touche est minime, environ 50 grammes sur un piano à queue moyen. Les nuances, toutes les teintes de *forte* et piano donc, dépendent de la vitesse de la touche. Le marteau frappe la corde très légèrement avant que la touche ne repose sur son assise, moment pendant lequel le marteau n'est d'aucune façon relié à l'action. En se basant sur ces trois caractéristiques fondamentales, nous pouvons atteindre les conclusions suivantes. 1) Très peu d'effort physique et aucune tension ne sont nécessaires de la part d'un pianiste pour jouer. Gyorgy Sandor le résumait de façon remarquable : « Sous aucune considération, vous ne devriez vous exercer en jouant *fortissimo!* » (*On Piano Playing*, éditions Schirmer, page 15). 2) La vitesse du mouvement, et non le poids, contrôle les nuances. Plus de poids = plus de son seulement si la touche bouge plus rapidement. 3) Tout effort supplémentaire après que la note a été jouée est une perte d'énergie, puisque le son n'en est pas affecté.

Nous voici maintenant arrivés au moment de considérer le pianiste. Toute forme d'expression humaine exige un mouvement d'une sorte ou d'une autre. Un peintre fait glisser le pinceau sur la toile, un sculpteur travaille la pierre, un

écrivain doit traduire ses pensées en mouvements qui mèneront à l'écriture. Un pianiste déplace son corps de telle façon que les bonnes notes descendront au bon moment avec la bonne vitesse pour produire une pièce musicale. Comme avec toute autre forme d'expression, la façon dont le pianiste bouge est critique. Des mouvements boiteux et pesants produisent des sons boiteux et pesants. Des mouvements fluides produisent des sons fluides. Il existe des mouvements naturels, sans effort, pour produire n'importe quelle sonorité sur le piano. Le piano pardonne plus facilement quand le bon mouvement est choisi et même s'il est possible de produire un beau son en utilisant un mouvement maladroit, pourquoi l'utiliser ? J'essaie d'aider mes élèves à trouver la façon naturelle et sans effort de produire les sonorités appropriées au piano.



La première et peut-être la plus importante question à résoudre est celle de la posture, fondation physique de tout mouvement. Il est possible de jouer le piano avec une mauvaise posture, mais c'est beaucoup plus facile à faire si vous assoyez correctement. Une part importante de ma guérison incluait des leçons de technique Alexander, qui m'ont aidé à trouver une position beaucoup plus naturelle. Mon professeur, Trevor Allan Davies ([www.trevorallandavies.org](http://www.trevorallandavies.org)) décrit une bonne posture comme étant « prête à bouger ». Une bonne posture permet au pianiste d'atteindre les bonnes notes sans

effort, et ensuite de les jouer avec une aisance stupéfiante. Une mauvaise posture rend le mouvement plus tendu que nécessaire et de ce fait interfère avec la production du son et le rythme. Pour démontrer la différence entre bonne et mauvaise postures, je demande à mes élèves de se lever et leur fait remarquer la façon dont le poids est réparti sur leurs pieds. Ils remarquent la façon dont leurs os les soutiennent et combien sont détendus les muscles de leurs jambes et combien ils semblent légers. Je leur demande ensuite de se tordre dans une position inconfortable et leur fait remarquer comment leurs jambes se tendent immédiatement. Ils remarquent aussi qu'ils paraissent plus lourds.

La posture est dynamique ; il n'existe pas une position parfaite unique qui fonctionnera pour tout. La bonne posture dépend de ce que vous faites, de votre condition physique, de votre structure osseuse, etc. Éprouver une sensation de légèreté, être capable de bouger facilement et de façon fluide sont des indices de bonne posture. Pas de crispation, de frisson ou de parties du corps s'écartelant de façon incontrôlable dans des directions bizarres. La posture doit être modifiée selon le type de jeu. Les gros accords de Rachmaninov requièrent une posture différente des passages délicats de Mozart. Si vous montez ou descendez une gamme, vous devrez modifier votre posture. Peu importe le mouvement, si infime soit-il, un ajustement de posture est nécessaire.

Maintenant, vous avez l'impression que tout ceci est fort compliqué et que vous ne serez jamais capable de calculer toutes ces positions sans vous rendre dingues. Néanmoins, nous avons

un sens qui rend une bonne posture tout à fait possible, si l'on investit temps et exercice (à venir dans le prochain article : la prise de conscience du corps). Ce sens s'appelle la « proprioception », l'habilité de sentir le mouvement et la position relative de son corps et de ses membres. Vous utilisez par exemple votre sens de la proprioception lorsque vous prenez un verre d'eau sans l'échapper. Vous pouvez « sentir » l'amplitude de votre mouvement, quand le saisir, si vous serrez le verre suffisamment fort, etc. Avec attention, vous pouvez commencer à sentir si votre position assise est correcte, si vos mouvements sont légers et sans effort, si votre jeu semble facile et libre.

Voici quelques points à surveiller :

- Vous avez deux os dans vos fesses, les os iliaques. Pouvez-vous les sentir quand vous êtes assis sur une chaise ?
- Êtes-vous assis droit, comme si vous étiez suspendu du plafond ?
- Vos pieds sont-ils bien à plat au sol ?
- Vos épaules sont-elles libres ?
- Votre corps vous semble-t-il léger et doux et peut bouger dans n'importe quelle direction ?
- Respirez-vous facilement ?

De temps en temps, portez simplement attention à ces questions sans essayer de corriger quoi que ce soit. Vous commencerez à vous asseoir de façon plus naturelle, plus aisée. En essayant de les corriger, vous risquez de devenir encore plus tendu. Vous ne savez pas encore quoi faire de votre corps. Portez attention. Respirez.

La prochaine considération est la position de la main, que je commence à traiter comme la posture de la main. Comme la posture du corps, la position de la main est une structure qui change continuellement et qui aide à transmettre l'énergie aux mouvements du pianiste. Elle n'est pas comme un édifice, essentiellement rigide. Elle est plutôt comme la position changeante d'un skieur qui s'adapte à la piste. La position de main doit être flexible et suffisamment détendue pour permettre un changement instantané, et pourtant, suffisamment ferme pour pouvoir bouger la touche sans mollesse au moment où vous en avez besoin. Essayer de décrire une bonne position de main est presque impossible, mais je peux vous mettre sur la bonne voie en vous indiquant quelques signes qui pourraient vous guider.

Pour trouver la position de mains de base, ce que j'appelle « des mains de piano », je demande aux élèves de laisser tomber leurs mains de chaque côté et, tout en gardant la main dans cette même position détendue, de les placer sur les touches. Je n'utilise pas d'analogies comme de tenir une orange ou un œuf et surtout, je ne leur dis pas de garder leurs doigts arrondis. J'ai constaté que ce genre d'images est souvent mal interprété et que les élèves, en voulant me faire plaisir, contorsionnent leurs mains dans des positions non naturelles et souvent grotesques. Je préfère qu'ils trouvent eux-mêmes comment atteindre cette position et leur demande simplement de rendre leurs mains douces, comme des oreillers, comme du Jell-O, comme un nuage, etc. Je trouve qu'ils répondent beaucoup mieux à ces sensations plus générales que d'essayer de modeler leurs doigts dans une position ou une autre. La position qu'ils atteignent

devient très détendue et a l'air naturelle. Elle diffère légèrement pour chaque élève, selon sa structure osseuse, la forme et la grandeur des muscles, etc. Néanmoins, ils partagent tous un sentiment de confort et de détente.

Doté d'une posture et d'une position de mains adéquates, l'élève peut alors bouger facilement. Le corps est, d'une certaine façon, l'outil que nous utilisons pour jouer du piano

et notre mouvement est rendu possible par l'action des muscles utilisant

les os comme leviers. Quand

nous souhaitons déplacer un membre, nous contractons

le groupe musculaire approprié, qui tire

contre l'os. La façon dont le membre bouge

dépend de la direction dans laquelle le muscle

tire et de l'articulation la plus près. Pour chaque

mouvement dans une direction, un groupe de

muscles tirent aussi dans la direction opposée :

les muscles antagonistes.

Par exemple, le fait d'étendre vos doigts dans une position de *top là!*

exige que vous utilisiez les extenseurs. Soit dit en

passant, les muscles responsables de la plupart du mouvement des doigts se trouvent

dans les avant-bras. Serrer le poing fait travailler les fléchisseurs, antagonistes des extenseurs. Serrer le poing exige

aussi que les extenseurs se détendent, sinon il y aurait deux groupes de muscles dans le bras qui se combattraient – l'un

tendant d'ouvrir la main, l'autre de la fermer. Chaque mouvement devient très difficile avec ce genre de bataille

rangée, la « co-contraction ». Pour le démontrer, je demande aux élèves d'étendre la main au maximum, comme une sorcière

aux longs ongles. Je les avertis que le mouvement commencera à faire mal. Je leur demande alors d'agiter leurs doigts, un geste difficile. Je leur demande de déplacer leur bras. Bizarre! Par

contraste, je leur demande d'adoucir leurs mains, de les transformer en Jell-O et d'ensuite agiter leurs doigts. Sans

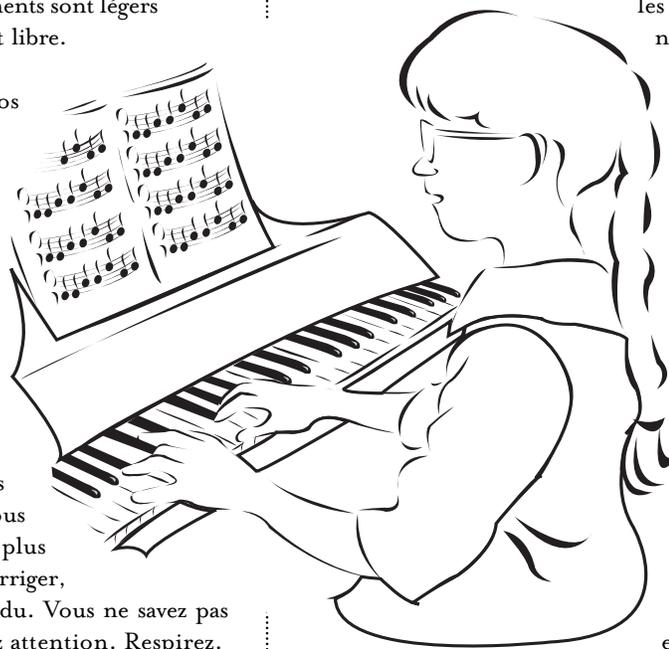
exception, ils trouvent tous cela plus facile! La main de sorcière est un exemple des muscles antagonistes travaillant l'un

contre l'autre. La main en Jell-O est un exemple de la facilité avec laquelle un mouvement peut être effectué quand une série de

muscles permet à l'autre de travailler librement et sans effort, simplement en n'entravant pas le mouvement. ●

[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).**



# L'enseignement du chant : transmettre l'invisible

LUCIE RENAUD

Si il est relativement aisé pour un professeur de violon d'expliquer avec précision aussi bien la tenue de l'archet que la position des doigts de la main gauche sur la touche de l'instrument, le professeur de chant doit quant à lui travailler dans le domaine de l'abstrait. Transmettre des conseils tant techniques qu'interprétatifs à l'aspirant chanteur, à la fois instrument et interprète, semble parfois relever des sciences occultes plutôt qu'exactes. Le geste vocal à enseigner, qu'il soit technique (contrôle et legato de la voix, ouverture de la glotte), respiratoire (utilisation optimale du diaphragme), dramatique (s'approprier le personnage évoqué) ou interprétatif doit pourtant être décortiqué, analysé, réduit à sa plus simple expression, pour que le jeune chanteur puisse s'en approprier les subtilités. « C'est un processus qui est long et ardu », avoue **Joseph Rouleau**, pédagogue recherché qui a suivi de près des dizaines de jeunes chanteurs.

Si, comme l'expliquait Georges Loiseau dans ses *Notes sur le chant* en 1947, l'essentiel de l'appareil vocal résulte du « synchronisme entre le diaphragme (appui du souffle), le larynx et les résonateurs (toutes les cavités creuses situées au-dessus du larynx) », ce triangle producteur de son est également sujet « à la multiplicité des résultantes individuelles, à la personnalité et à l'individualité propre » de chacun. Serait-il donc utopique de tenter d'entraîner la voix et doit-on se rabattre sur le vieux préjugé qu'une voix est ruinée si on la confie à quiconque ? Pas si l'on rencontre un pédagogue aguerri, qui saura transmettre son savoir sans pourtant annihiler la personnalité de l'étudiant. « Dans le fond, la technique vocale, c'est assez simple, mentionne Joseph Rouleau, mais en même temps, ce sont souvent les choses les plus simples qui deviennent les plus difficiles à enseigner et à comprendre. C'est une science, un vocabulaire, un langage technique et il faut savoir l'expliquer dans des mots simples, le faire comprendre. Bien sûr, c'est dans le corps que toute cela se passe, mais tout part de la tête. »

La reconnaissance précise de la nature du son reste primordiale dans toutes les approches pédagogiques. L'étudiant travaillera d'abord les valeurs longues, le legato, solidifiera avant toute chose le registre médium de la voix avant de songer à fusionner les différents registres par l'assombrissement progressif des voyelles, de la note la plus grave à la plus aiguë. « Cela permet de revenir sur la base, poursuit M. Rouleau. Dans la carrière, nous continuons jour après jour sur ce que nous connaissons, sur ce que nous sommes capables de faire, mais sans jamais nous arrêter pour analyser, essayer d'observer la façon adoptée pour chanter, les points qui pourraient être améliorés. Enseigner permet de prendre du recul et d'analyser la technique vocale. Dans mon cas,

je peux vous affirmer que cela m'a permis de progresser dans ma façon d'approcher ma propre façon de chanter. »

En plus de la technique vocale, le pédagogue devra intégrer à la formation musicale des notions théoriques qui permettront à l'oreille de se développer. Il faudra également présenter l'histoire des styles (les opéras baroques ne sont pas abordés de la même façon que ceux de Wagner !), écouter de façon critique les grands interprètes d'hier et d'aujourd'hui et se pencher sur les principales méthodes de chant des grands auteurs du passé, que ce soit Giulio Caccini, Francesco et Giovanni Battista Lamperti ou Manuel Garcia, le professeur de chant le plus influent du XIX<sup>e</sup> siècle, auteur du *Traité complet de l'art du chant*. Sa méthode se basait sur une compréhension approfondie du fonctionnement de l'« instrument » lui-même (larynx, gorge, palais, langue, etc.) et abordait les aspects fondamentaux tels que la posture, le contrôle de la respiration, la prononciation et l'utilisation des trois registres (voix de poitrine, médium et de tête).

L'aspect à partager le plus ardu de l'émission vocale reste certainement l'interprétation, la transmission du message musical et dramatique des œuvres abordées. « Il faut que l'artiste ait en lui-même ce sens de l'émotion, ce sens de la communication, de faire passer un phrasé, explique Joseph Rouleau. C'est un talent, on ne peut pas l'enseigner, sauf peut-être par l'exemple et la patience, mais on peut suggérer des choses. Plusieurs sopranos peuvent chanter les notes du rôle de *Traviata*, mais de réussir à faire passer l'émotion dans ces notes-là permet de reconnaître l'artiste. »

Richard Miller, auteur de nombreux ouvrages de référence sur le chant souligne quant à lui dans *The Structure of Singing* l'importance de bien comprendre les détails précis d'un certain nombre de techniques de chant et compare la pédagogie vocale à un « smorgasbord, un buffet qui permet de goûter des plats aussi bien riches que simples ; pourtant, tout ce qu'on aura mangé ne sera pas aussi nutritif ». Il souligne la pertinence pour un chanteur de suivre des leçons avec plusieurs professeurs, d'assister à de nombreuses classes de maître, de parfaire ses connaissances physiologiques en lisant des ouvrages de référence. Viendra pourtant le moment où le chanteur devra savoir poser son choix sur un professeur qui pourra l'accompagner le long de son périple et qui lui donnera les outils nécessaires pour partager avec le public la charge émotive de cet instrument aussi polyvalent qu'unique. ●

**NDLR** : Les amateurs seront ravis de suivre la 5<sup>e</sup> édition du Concours Musical International de Montréal, consacrée cette année au chant, qui se tiendra du 23 mai au 1<sup>er</sup> juin. Dans le cadre de l'événement, le baryton Sherril Milnes et le pianiste-accompagnateur Dalton Baldwin offriront des cours de maître le dimanche 27 mai à la Salle Claude-Champagne (entrée libre). [www.concoursmontreal.ca](http://www.concoursmontreal.ca)



# Mozart, l'unique

GILLES CANTAGREL

Si le monde entier célébrait en 2006 le deux cent cinquantième anniversaire de la naissance de Mozart, c'est bien parce qu'en voyant le jour à Salzbourg, alors ville allemande, c'est au monde entier qu'est venu celui que le philosophe Schelling devait bientôt nommer, précisément, « l'âme du monde ».

Les dons aussi précoces qu'exceptionnels de l'enfant Mozart ont fasciné l'Europe, les têtes couronnées et tout ce que l'intelligentsia comptait alors de beaux esprits. Mais ces aptitudes proprement miraculeuses n'ont pas ébloui que les amateurs, fussent-ils Grimm ou Goethe. Les plus grands musiciens qui l'ont rencontré ont manifesté leur stupéfaction, et plus tard une admiration sans bornes, Jean-Christien Bach, d'abord, puis Gluck, Joseph Haydn et son frère Michael, et le jeune Beethoven, évidemment.

À commencer par le propre père de Wolfgang. Lui, compositeur de talent, violoniste émérite, et l'un des meilleurs pédagogues de son temps, a aussitôt compris. Il parle alors de « ce qui n'arrive peut-être qu'une fois seulement par siècle, et qui, dans une telle proportion, ne s'est sans doute jamais produit auparavant au royaume de la musique. Je pourrais décrire le génie miraculeux de mon fils, je pourrais raconter en détail ses progrès incroyables et rapides dans la science de la musique... »

Sans l'envoyer à l'école, il a donné à son fils la plus complète et la plus rigoureuse des éducations. En musique, cela va de soi, lui enseignant le violon, le clavecin, l'orgue, la composition, et l'éveillant au jugement de l'oreille. Instruction générale, aussi, éducation religieuse, ouverture à la culture artistique, connaissance des langues. Et surtout, il lui a enseigné cette vertu essentielle au créateur, le sens du travail dans l'effort, sans lequel des facultés aussi étonnantes eussent porté sans doute bien peu de fruits. Quelles que soient, avec le temps, devenues leurs relations, le fils ne cessera jamais de témoigner à son père une profonde affection et une totale gratitude.

L'enfant Mozart commence donc à composer avant d'avoir atteint ses six ans ; il ne cessera d'écrire au long du singulier parcours d'une carrière fulgurante. Et l'examen de ses manuscrits, depuis les premières pages de son enfance jusqu'aux dernières notes du *Requiem*, tracées sur son lit d'agonisant la veille de sa mort, montrent une fermeté, une sûreté de trait qui révèle ses certitudes. Mais que cette permanente absence d'hésitation ni de repentirs ne fasse pas supposer quelque divine spontanéité. À plusieurs reprises, le compositeur a souligné le travail considérable qu'exigeait de lui chaque œuvre nouvelle. À propos de *Don Giovanni*, il déclare un jour à son interlocuteur, le kapellmeister Kucharz, à Prague : « Je n'ai pas regardé au travail ni à la peine... On se trompe lorsqu'on pense que mon art m'est venu sans effort. Je vous l'affirme, cher ami, personne n'a consacré autant d'effort que moi à l'étude de la composition ». Il tient à raconter comment les idées germent en son esprit, et comment il les modèle, et les façonne, et les développe, non



pas en tâtonnant sur le clavier, mais dans la plus grande concentration mentale et par les plus subtils ajustements de sa pensée. Léonard de Vinci disait de la peinture qu'elle est une affaire de l'esprit, « *pittoria è cosa mentale* ». On en peut dire autant de la musique, de toute musique, celle de Mozart en particulier. En notant dans l'urgence ce qu'il avait mentalement formé au préalable, il donne en effet cette illusion de facilité, une facilité à laquelle on ne parvient cependant qu'au terme d'une lente maturation et d'une ardente application à la perfection.

Dans sa force et sa fragilité, dans sa pesanteur et sa grâce, le sourire et les larmes toujours mêlés, et la gaité à la douleur, la musique de Mozart apparaît aujourd'hui immédiatement accessible à tout être humain. Très loin des codes culturels européens d'où elle a émergé, elle touche les aborigènes d'Australie comme les pygmées de la grande forêt africaine. Ses pouvoirs sont requis par la musicothérapie, ils permettent aujourd'hui d'éveiller au monde des autistes. Et l'on va jusqu'à prétendre qu'à l'entendre, les vaches donneraient un lait meilleur, et les rosiers de plus belles fleurs...

Dès son âge le plus tendre, Mozart se révèle toute musique et tout amour. Des autres, il exige un amour aussi immodéré que celui qu'il donne en retour. Sa musique est amour — lui-même

parle, enfant, de la musique comme faite de « notes qui s'aiment ».

Plus tard, alors qu'il vient d'apprendre la gravité de l'état de son père et qu'il médite *Don Giovanni*, il passe une soirée avec un ami cher, Gottfried von Jacquin. Et celui-ci note alors dans son livre d'or, à la lumière de leur conversation : « Le véritable génie dépourvu de cœur est un non-sens — car le génie n'est pas fait seulement de pur entendement, pas seulement d'imagination, et pas seulement des deux ensemble — l'amour ! l'amour ! l'amour est l'âme du génie. » Il ne pouvait mieux cerner la personnalité de Mozart.

Cet amour passionné que le musicien porte à autrui, à sa famille, à ses proches, à ses cantatrices, bien sûr, et à ses amis et frères de loge, cette empathie si souvent observée par les témoins de son quotidien, entretiennent en lui une fièvre à découvrir et connaître les hommes, à partager intensément leurs souffrances et leurs joies. Aussi, son domaine d'élection est-il l'opéra, le théâtre des passions de l'homme. Il n'a pas atteint sa neuvième année que son père peut écrire : « Wolfgang a maintenant toujours un opéra en tête ».

Qui, en effet, autant que Mozart, sinon peut-être Schubert, a su, en musique et par la musique, percer les secrets replis de l'âme humaine, faire palpiter les frissons des aveux murmurés, cerner les frémissements des intermittences du cœur et ses combats avec la raison ? L'opéra est omniprésent dans l'œuvre de Mozart. La comédie humaine, ses entrelacs et son tohu-bohu, ses illusions et ses drames innervent tout autant qu'à la scène, les mouvements de ses concertos pour piano et de ses quatuors à cordes, de ses quintettes et de ses sonates, que l'on peut entendre comme des fragments, scènes ou actes stylisés, d'opéras sans paroles.

Son ultime ouvrage lyrique, *la Flûte enchantée*, un *singspiel* — on parlait alors d'« opérette », en français —, apporte un éclairage rétrospectif sur ce rôle qu'il accorde à la musique. En grande partie responsable de son livret, comme toujours, et y attachant la plus grande importance, le musicien s'incarne ici tout autant dans le prince Tamino que dans l'oiseleur Papageno, les deux faces opposées et complémentaires de son être intime, lui-même à la fois raison et instinct, culture et nature.

Sans doute *la Flûte enchantée* est-elle tout ensemble conte pour enfants, récit de formation et rituel d'initiation maçonnique. Mais elle est aussi un « art poétique ». L'ouvrage souffre chez nous de la déplorable traduction de son titre, *Die Zauberflöte* — non pas la flûte enchantée, mais celle qui procure l'enchantement, qui ensorcelle, la flûte magique. Comme est magique la lyre d'Orphée, et encore, à sa modeste échelle, le glockenspiel du gentil



Papageno. Devant le temple de la Sagesse, la flûte artiste de Tamino esseulé suscite à l'intérieur du temple l'écho de la flûte de Pan de Papageno, ce « radar métaphysique » dont parlait mon maître Marcel Beaufile, qui va mener le prince auprès de Pamina. C'est aussi le glockenspiel de l'oiseleur qui désarme et attendrit les sbires du cruel Monostatos, de même qu'Orphée, sur la lyre que lui avait offerte Apollon, charmait les animaux, avant de calmer Cerbère aux enfers et d'y apaiser les Furies. C'est enfin en jouant de sa flûte magique, c'est-à-dire en convoquant le pouvoir suprême des sons, que Tamino pourra traverser les épreuves du feu et de l'eau auxquelles il sera soumis.

« Le génie miraculeux de mon fils » : c'est dans ces termes que Léopold Mozart parle des dispositions à proprement parler inouïes de son petit garçon. Mais cette image de l'enfant prodige a longtemps fait négliger la véritable stature du génie de Mozart, sa grandeur et sa gravité, son ambiguïté et cette profonde originalité que les oreilles blasées ne savent plus aujourd'hui reconnaître sous les traits d'un vocabulaire sonore apparemment commun à tous les artistes de son temps. Comme toujours, la légende a fini par voiler la réalité. Le « divin » Mozart, le « mystérieux » Mozart ont caché l'homme Mozart, le créateur Mozart, celui que nous révèle sa musique. Je veux dire, sa pensée en musique.

Comme tout créateur, Mozart s'est nourri de ses rencontres et de ses admirations, et de toutes les musiques de son temps, assimilées ou rejetées d'un infallible instinct. Il a beaucoup appris de Jean-Christophe Bach à Londres, du Padre Martini à Bologne ou, à Vienne, du Chevalier Gluck. Mais trois maîtres l'ont plus particulièrement marqué. Son propre père, d'abord, qui a remis entre ses mains l'héritage du passé en lui apprenant le plus ferme métier de musicien.

C'est ensuite, à Vienne, la rencontre de ses deux autres pères en musique. Jean-Sébastien Bach, d'abord, disparu depuis trente ans, dont il découvre le *Clavier bien tempéré* par une copie manuscrite — l'œuvre n'est pas encore éditée. Un choc. Dans les jours qui suivent, il écrit des fugues, il se met à l'école de la pensée de Bach, dans l'ascèse du contrepoint et la rigueur de la forme. Bach lui révèle cette tendance essentielle en lui-même, Mozart, son aspiration au sérieux. Toute expression galante, toute futilité sera désormais bannie de son langage, et le cheminement de l'esthétique du créateur ne cessera de le mener vers un croissant et constant approfondissement.

Je parle d'ambiguïté et de gravité. Il ne faut pas s'y tromper.

Écoutez la musique qu'il écrit au lendemain de la mort de son père. Une musique funèbre, religieuse ? Non pas, mais une sérénade, *eine kleine Nachtmusik*, la trop célèbre *Petite musique de nuit*. Œuvre charmante, musique galante ? En apparence, peut-être. C'est que la disparition de son père ranime chez l'adulte Mozart les souvenirs de son enfance à Salzbourg, de la musique que l'on y faisait pour les braves commerçants de la cité. Nostalgie de l'évocation, musique des regrets... Mais sous le couvert du sourire et de la séduction, dans la fiction d'un divertissement ici réduit à

son épure, que d'énergie tragique, que de fièvre haletante, et quelle désolation dans la languide cantilène du deuxième mouvement, que Mozart baptise tout simplement... « romance » ! Musique de nuit, justement nommée, en effet.

Peu après celle de Bach, survient la rencontre, bien réelle, cette fois, avec le plus grand compositeur au monde en ce temps, Joseph Haydn. L'admiration que Mozart professe pour son aîné s'illumine d'une bouleversante amitié entre les deux hommes, que manifesteront les chefs-d'œuvre dont ils se feront présent. De son ami Haydn, Mozart apprendra le renouvellement de la pensée formelle, la précision du trait et l'économie des moyens, parfois jusqu'à l'ellipse. Déjà, à l'empereur Joseph II, qui, devant le succès de *l'Enlèvement au sérail*, avait observé : « Trop de notes, mon cher Mozart ! », le jeune homme de vingt-cinq ans, si sûr de lui et sûr de son talent, avait fièrement rétorqué : « Pas une note de trop, Sire ». Tout un art poétique se trouve dans cette réplique. Pas une note de trop. L'essentiel, toujours.

Mozart éblouit à présent Joseph Haydn. Non pas les facultés hors du commun du prodigieux bambin. C'est le créateur, cette fois, dont Haydn reconnaît le génie. Lorsque Léopold Mozart s'en vient à Vienne rendre visite à son fils, alors à l'apogée de ses succès publics et de la reconnaissance de la capitale impériale, il rencontre aussitôt Joseph Haydn, son illustre confrère. Et celui-ci lui déclare tout net : « Je vous l'affirme devant Dieu, en honnête homme, votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse, en personne ou de réputation ».

Et trois ans plus tard, au beau milieu des débats qui entourent la désastreuse première de *Don Giovanni* à Vienne, qui vient de tomber à plat après son triomphe pragois, Haydn, à qui dans un salon on finit par demander son point de vue sur l'œuvre nouvelle, se contente de déclarer : « Je ne puis vider la querelle... mais ce que je sais, dit-il avec vivacité, c'est que Mozart est le plus grand des compositeurs que le monde possède aujourd'hui ! ». Et le chroniqueur qui rapporte la scène, ajoute : « Ces messieurs et dames se turent alors. »

L'admirable développement de la personnalité artistique de Mozart s'accomplit sous le signe de son double engagement,



engagement spirituel et engagement fraternel, celui du catholique fervent et celui du franc-maçon convaincu.

Sa foi chrétienne ne peut faire de doute. Dès son enfance, il manifeste une ardente religiosité. Son œuvre nous le dit, non seulement par la quantité des pages qu'il destine à l'Église – ainsi le veulent ses fonctions – et le climat d'une intensité qui ne peut tromper, mais aussi par les accents tout personnels dont il use pour traiter, commenter, avec la plus grande précision, chacun des mots et chacune des images spirituelles des textes qu'il fait chanter à ses

solistes ou à ses chœurs. Sa correspondance abonde en notations religieuses. Ainsi, depuis Augsburg. Il a vingt-deux ans, et fait à son père le compte-rendu détaillé de ses activités, avant de lui souhaiter sa fête. Et voici qu'il ajoute au fil de son récit cette profession de foi que l'on croirait sortie d'un Psaume de l'Ancien Testament : « J'ai toujours Dieu devant les yeux, je reconnais sa puissance et je crains sa colère. Mais je connais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde envers ses créatures. Il n'abandonnera jamais ses serviteurs. »

Cette foi très assurée lui vaut son étonnante sérénité à l'égard de la mort. Quelques mois après cette profession de foi, sa mère meurt, à Paris, auprès de lui. « Ma chère maman n'est plus ! Dieu l'a rappelée à Lui. Il voulait l'avoir, je le voyais clairement, et c'est pourquoi je me suis remis à la volonté de Dieu. Il me l'avait donnée, Il pouvait aussi me la prendre. Dieu l'a voulu ainsi. » Et il annonce la fatale nouvelle à son père, resté à Salzbourg, en invoquant notamment sa soumission complète et confiante en la volonté de Dieu. Il ajoute : « Sa mort, si belle et si simple, me permettait d'imaginer combien elle serait heureuse un instant après – combien elle est maintenant plus heureuse que nous –, de sorte que j'aurais souhaité, à ce moment, partir avec elle ».

Plus tard encore, cette dernière lettre adressée à son père dont il vient d'apprendre l'état de santé alarmant. « Comme la mort est l'ultime étape de notre vie, je me suis familiarisé depuis quelques années avec cette véritable et meilleure amie de l'homme, de sorte que son image non seulement n'a plus rien d'effrayant, mais est plutôt quelque chose de rassurant et de consolateur ». Un peu plus loin, dans la même lettre : « Je ne me couche jamais le soir sans songer que, le lendemain peut-être, si jeune que je sois, je ne serai plus là – et pourtant, personne de tous ceux qui me connaissent ne peut dire que je sois chagrin ou triste dans ma fréquentation. Je remercie chaque jour mon Créateur pour cette félicité et la souhaite cordialement à chacun de mes semblables ». Les historiens ont même cru distinguer dans sa biographie de véritables crises de mysticisme.

Homme de l'*Aufklärung* et de leur rationalisme, épris des idées nouvelles sur la société et la fraternité universelle,

Mozart est un être d'une profonde spiritualité, ennemi de toute forme de superstition, et d'une vive curiosité intellectuelle. Il croit dans la contribution de chacun au progrès de l'humanité, en la vertu et en la sagesse. Et en la dignité de l'être humain.

Établi à Vienne, à vingt-cinq ans, il renoue rapidement avec les milieux maçonniques qu'il avait déjà côtoyés auparavant. Au sortir d'une crise grave, il tient à formaliser et épanouir ces idées qu'il porte en lui depuis toujours. Il le peut d'autant mieux en harmonie avec lui-même que la maçonnerie autrichienne ne tombe pas sous le coup des condamnations papales ; même s'il choisit d'entrer dans une loge rationaliste, il n'a pas à éprouver de relation conflictuelle entre la religion catholique de ses pères, celle qu'il pratique avec conviction, et son adhésion philosophique aux idées professées et diffusées par la franc-maçonnerie. J'y vois davantage une complémentarité, la possibilité pour lui de mettre en œuvre, dans la société et le quotidien de son existence, la loi d'amour, la générosité et l'altruisme qui étaient les siens dans son catholicisme.

Toujours est-il, on s'en doute, que cette adhésion n'a rien de formel. Elle est même le signe d'un engagement profond. Mozart prend grandement à cœur les réunions auxquelles le convie sa loge, et montrera jusqu'à la fin une grande assiduité aux travaux et aux cérémonies, composant des morceaux de circonstance et les dirigeant.



Ce qui peut aujourd'hui nous retenir dans cet engagement, est la connaissance que Mozart put ainsi prendre des idées nouvelles du *Siècle des Lumières*, que propageaient alors les loges maçonniques en plein essor en Angleterre, en France et en Autriche, et comment il eut à cœur de les faire siennes.

Mais il ne faudrait pas pour autant vouloir faire de Mozart quelque idéologue pré-révolutionnaire. Même en choisissant le livret corrosif du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, ce qui l'intéresse n'est pas tant la contestation sociale que les idéaux du siècle finissant auxquels il adhère, au travers des tourments de ces êtres, si fragiles, affolés, perdus dans le labyrinthe psychologique des jeux de l'amour et du hasard.

Car celui qui, dans *l'Enlèvement au Sérail*, élève un hymne fervent à la liberté, qui dans *les Noces de Figaro* revendique l'égalité des êtres humains, et dans *la Flûte enchantée* auréole leur fraternité, celui-ci est un digne héritier de *l'Enlightenment* anglais, des *Lumières* françaises et de *l'Aufklärung* allemande.

Cette liberté qu'appelle Figaro et que chantera Don Giovanni, c'est celle, on le sait, du jeune homme qui rompt brutalement avec son archevêque d'employeur, qui affronte son père en épousant une femme dont celui-ci ne voulait pas pour son fils, et adopte un mode de vie que le père réprouve, qui brave les lois sociales du temps en n'étant ni de cour, ni d'église, ni de ville, mais artiste indépendant, ne devant qu'à son art sa subsistance quotidienne et son identité, le premier de l'Histoire de la musique. Une liberté qui parcourt cette œuvre dramatique d'où Dieu est absent, mais qui glorifie l'homme contre toutes les servitudes, celles de la société de son temps, sans doute, mais plus encore celles de son propre corps, de sa propre pensée, de ses propres enfermements.

Idéal de l'Homme, vers lequel tend toute la musique de Mozart. Au second acte de *la Flûte enchantée*, si nourrie de mazdéisme, le maître Sarastro présente la candidature de Tamino aux religieux du temple de la Sagesse. Devant la nécessité de le soumettre comme tout un chacun, quel qu'il soit, aux épreuves de l'initiation, ceux-ci lui objectent : « Mais c'est un prince !... ». Et Sarastro de répondre : « Plus qu'un prince, c'est un Homme ».

Dans cette exaltation de l'être humain, Mozart fait une place toute particulière, et ce n'est pas sa moindre originalité en son temps, à la grandeur et la dignité de la femme. Certes, il y a *Così fan tutte*. Un huis clos effroyable, débouchant sur une vision désabusée de l'existence et des relations entre les êtres, tout le contraire de la philosophie éclairée à laquelle aspire le compositeur. Portés par l'une des plus bouleversantes musiques que Mozart ait jamais écrites, de volupté et de solitude tout à la fois, des personnages pathétiques et pitoyables s'y déchirent en se détruisant eux-mêmes. On y badine avec l'amour, et les masques dont ils s'affublent révèlent leurs êtres dans leur cruelle nudité, quand la réalité du monde n'apparaît que comme une illusion. *Dramma giocoso*? Un drame, certes ; et cela n'a pas échappé aux spectateurs attentifs, dès l'origine. L'impératrice elle-même n'a-t-elle pas jugé cet opéra-bouffe italien comme « *una porcheria tedesca* », une cochonnerie allemande ? Et malgré la terrible condamnation que porte le titre de l'œuvre, « Ainsi font-elles toutes », il n'échappe à personne que c'est du côté

des hommes que se situe l'infamie de ces jeux coupables et de ces travestis des âmes.

Je pense qu'il a fallu à Mozart, alors dans une détresse profonde, traverser cette nuit intérieure, cette initiation « noire » comme on parle de magie noire, pour que surgisse la clarté solaire de *la Flûte enchantée*, dans son éclatante sérénité. Déjà, *l'Enlèvement au sérail* voyait un jeune noble espagnol affronter des épreuves pour délivrer sa fiancée, retenue en captivité par un prince ottoman voulant en faire son épouse ; et ce qui s'annonçait pour un drame s'achevait par un admirable coup de théâtre, à l'inverse de ce qu'il était de convention dans les turqueries à la mode. Au lieu de lui faire donner la mort, le Pacha Selim pardonne au fils de l'ennemi qui l'a jadis brisé : « J'ai trop exécré ton père pour pouvoir suivre ses traces. Reprends ta liberté, pars avec Constance... Dans ta patrie, tu pourras dire que réparer par des bienfaits une injustice est une joie bien plus grande que rendre le mal pour le mal ». Plus qu'un geste de tolérance, c'est la proclamation d'une éthique du dépassement. Au centre de l'œuvre, la lumineuse figure de la fidèle Constance a contraint les hommes à élever leurs âmes. Un siècle plus tard, Nietzsche fera dire à Zarathoustra : « L'homme est quelque chose qui doit être surmonté ».

Écoutons bien *la Flûte enchantée*, à présent. Le porte-parole qui accueille Tamino au seuil du temple lui fait observer qu'une femme, comme celle qui lui a raconté ces sottises sur le pseudo-tyran Sarastro, la Reine de la Nuit, n'est jamais qu'un être « qui travaille peu et parle beaucoup » — « *Ein Weib tut wenig, plaudert viel* ». Oui, c'est bien ce que l'on dit dans le monde, alors. Et précisément, c'est ce que Tamino va devoir oublier en pénétrant dans le temple de la Sagesse. Où l'on va lui enseigner le contraire. Et au travers des épreuves qui le mèneront à son humanité supérieure, c'est bien Pamina, la femme qu'il doit mériter, nimbée de la plus sublime des musiques, qui guide Tamino : « En quelque lieu que tu ailles, je serai à tes côtés. Je te conduirai moi-même, car l'amour me guidera ».

On sait que Goethe nourrissait la plus grande admiration pour *la Flûte enchantée*, où il voyait le combat de la lumière contre les ténèbres. En reconnaissant les multiples lectures qu'on en pouvait donner, il ajouta qu'« aux initiés n'échappera pas sa signification profonde ». Il entreprit même d'en écrire une suite, projet qu'il abandonna, la disparition de Mozart rendant vaine toute tentative en ce sens. Mais alors que trente



ans plus tard le patriarche de Weimar achève l'œuvre de sa vie, le second *Faust*, il reprend l'enseignement de *la Flûte enchantée* dans ces deux vers ultimes, prononcés du haut du ciel par le *chorus mysticus*, en cette formulation d'une prodigieuse densité : *Das Ewigweibliche / Zieht uns hinan*, « c'est le féminin éternel qui nous attire vers les hauteurs ».

Je voudrais conclure sur l'un des aspects les plus bouleversants de la biographie de Mozart, la tragique brièveté de son existence terrestre. Un peu moins de trente-six années. Non sans observer que les sentiers de sa création parcourent la vaste trajectoire d'une courbe que semblent refermer les pages de haute maturité, *la Flûte enchantée*, le *Concerto pour clarinette*, et peut-être aussi le *Requiem*. Mozart a toujours travaillé dans l'urgence.

Les témoins oculaires remarquent la rapidité de ses réactions, sa versatilité pour passer d'un objet à un autre, de la souffrance à la gaieté et du rire aux larmes, du tragique à la frivolité.

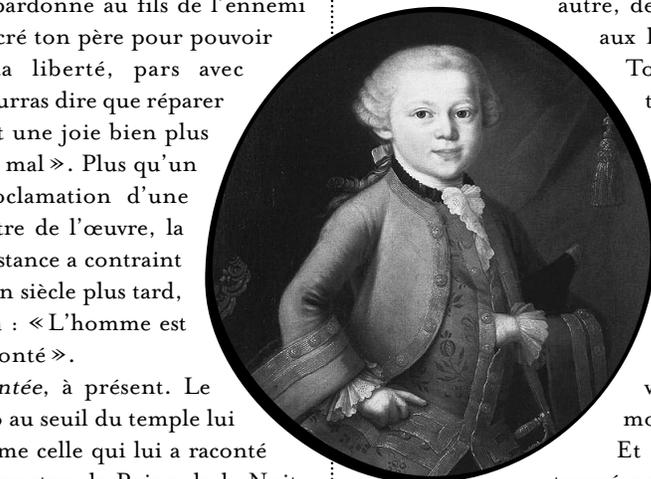
Toute sa correspondance en témoigne. Et ses proches observent en lui une vivacité anormale, fébrile, presque, celle d'un homme dont la vie se déroulerait à un autre *tempo*, plus animé, que celui des humains ordinaires. « Je vous écris en grande hâte... », dit-il un jour à son père. Tel est le *tempo* de sa vie : « en grande hâte ». En un mot, son intensité à vivre.

Et je voudrais rapprocher ce tempérament de celui de son principal héros, Don Giovanni. Tout l'art du compositeur de musique consiste en dernier ressort à « jouer » avec le temps, à l'organiser, à le monnayer, comme le disait Olivier Messiaen. A projeter les auditeurs, à les installer dans un temps autre, un temps mythique, peut-être, et davantage encore, un temps psychique, qui échappe à nos horloges.

*Don Giovanni* apparaît sous cet angle comme le sujet d'opéra par excellence.

Et déjà le manuscrit, qui le montre en proie à une sorte de frénésie pour saisir au vol le jaillissement de sa pensée. Aussi vite que possible ! On croit voir à quelle vitesse court sa plume sur le papier. Il suffit d'observer le nombre de fois qu'il utilise des abréviations, pour « gagner du temps ». Et qu'il mentionne « *presto* ! ». Ne rapporte-t-on pas qu'il s'écriait « *Ich will mein Tempo!* », « je veux mon tempo ! »...

L'œuvre est en effet menée dans un *tempo* presque constamment rapide, sinon très rapide, en un frémissement, une constante palpitation intérieure. Don Giovanni n'a pas le temps, il n'a jamais le temps. Il ne cesse de le dire, il ne cesse de courir, d'un lieu à l'autre, d'une femme à l'autre, et toute la musique de l'ouvrage ne cesse de le répéter. Face à lui, dans un temps musical comme suspendu,



la statue du Commandeur mort, de celui qui est entré en son éternité, c'est-à-dire dans le non-temps. Invité au souper, le Commandeur tente d'abord d'interrompre la course effrénée de celui qu'il vient chercher : « *Ferma un po'!* » (« Arrête un peu ! »). Et il lui faut insister : « Parle, écoute, je n'ai plus de temps ».

Entre instant et éternité, irréductible conflit.

Tout le dit : Don Giovanni est l'homme d'une permanente angoisse, l'homme de l'inquiétude, celui qui ne peut pas connaître le repos. Son inquiétude est existentielle, comme celle de Faust est métaphysique. Et seule, non pas quelque justice divine, mais la mort pourra avoir raison de lui, Don Giovanni, le seul mort des vingt-deux ouvrages lyriques de Mozart. Non pas lui retirer la vie, mais le retirer au temps, le temps de toute chose créée.

Ainsi donc, ce nouveau *dramma giocoso* que serait *Don Giovanni*, n'est à l'évidence pas le récit d'aventures scabreuses comme le siècle de Crébillon et de Casanova en raffolait, non le libertinage du séducteur obsédé, ni le priapisme



du forcené au catalogue. Pas même la contestation libertaire de l'ordre établi. Hautement revendiqué par Don Giovanni, l'exercice de sa liberté lui donne l'illusion de pouvoir échapper à son humaine condition, celle de l'éphémère et du périssable.

Le chef-d'œuvre de Mozart représente-t-il en fin de compte autre chose que l'essence même du combat de la mort et de la vie ? La condition humaine, la fuite devant le temps, la mort, au cœur-même de l'œuvre, et son sujet véritable.

En cela, je vois son héros comme le fragment d'un autoportrait de Mozart, celui qui, toujours à l'image de Faust, revendique l'insatisfaction, sans cesse emporté dans l'ardeur du temps. L'inquiétude, le propre de l'homme. Parce qu'elle est art du temps, je l'ai rappelé, seule la musique, par son essence, pouvait hisser les aventures du *Burlador de Sevilla* au rang du mythe. Dans cette permanente fuite en avant, comme celle à laquelle Don Giovanni ne peut se soustraire, Mozart n'a cessé d'arracher au temps son œuvre admirable. A la conquête du temps présent.

Et sans doute a-t-il fallu que le temps, là encore, opère son œuvre. Qu'en deux siècles et demi sa musique se charge de la reconnaissance, des aspirations et des nostalgies de millions d'êtres humains, pour que Mozart atteigne à sa dimension véritable, pour que son œuvre passe du contingent et du temporel à l'immanent et à l'universel, Mozart aujourd'hui en son épiphanie. ●

*Communication prononcée le 22 mars 2006 en séance publique, à l'Académie des Beaux-Arts (Institut de France).*

**NDLR.** : Nous ne saurions trop vous recommander la lecture du livre de Gilles Cantagrel, rédigé avec la collaboration de Roselyne de Ayala : *Les plus beaux manuscrits de Mozart* (Éditions Hurtubise HMH, 2005), un livre magnifique, touchant, à laisser traîner sur son piano, à feuilleter avec bonheur, à méditer.

Il y a certainement des jours où vous vous demandez  
si la musique classique n'est pas une langue  
en voix d'extinction.

Le *Washington Post* a réalisé une expérience quasi surréelle  
dont les résultats vous porteront certainement  
à la réflexion. Découvrez-la sur le site  
de *La Muse affiliée* au

[museaffiliee.com](http://museaffiliee.com)



Le site Internet  
de *La Muse affiliée*  
s'est refait  
une beauté!

**Vous y trouverez maintenant :**

- > Les archives PDF des numéros antérieurs
- > Des suggestions de lecture, d'enregistrements, de partitions
- > Des liens vers des articles à connotation pédagogique retrouvés ailleurs sur la toile
- > Du contenu bonifié

Vous pourrez rendre le site vibrant, unique :

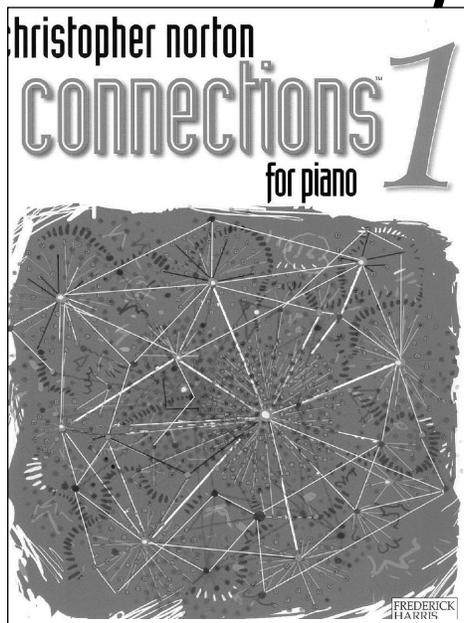
- > En y laissant vos commentaires
- > En proposant des sujets de discussion



Découvrez-le au  
**[museaffiliee.com](http://museaffiliee.com)**

# Nouveautés COOP

LUCIE RENAUD

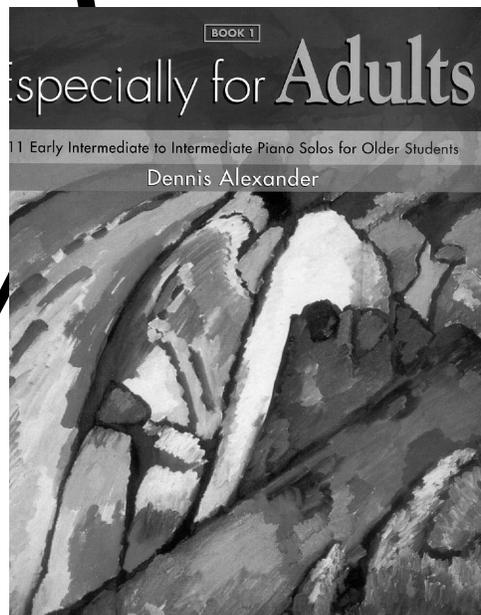


**Christopher Norton. Connections for piano. Music, 2007. Entre 10 et 14 \$, selon le niveau**  
**Frederick Harris**

Compositeur prolifique, Christopher Norton est reconnu pour ses séries acclamées *Microjazz* et *Microstyles*. *Connections for Piano* est, comme son nom l'indique, rassembleur. Norton a écrit plus de 180 nouvelles pièces (8 niveaux) de style populaire qui peuvent servir de complément à un enseignement classique ou peuvent être utilisées telles quelles. La série présente un kaléidoscope de styles divers, passant du jazz pur au rock, en passant par le blues, le swing, le country, le funk, le reggae, etc. Chaque volume comprend des éléments de expressivité et rubato) et des rythmes latins (parfaits pour approfondir les rythmes complexes des pièces classiques). De plus, en visitant le site Web de la série (on doit avoir en main le code inscrit dans la couverture du cahier), on peut jouer chaque pièce avec accompagnement (vitesse de travail et vitesse d'interprétation), participer à un forum, écouter des baladodiffusions (podcasts) ou même écrire au compositeur. Pour chaque niveau, un cahier d'activités propose des indications de travail et des exercices pour mieux décortiquer chaque pièce (comme on le retrouvait dans *Microjazz*). Bienvenue dans l'enseignement au XXI<sup>e</sup> siècle!

**Dennis Alexander, Especially for Adults. Book 1. II Early Intermediate to Intermediate Piano Solos for Older Students. Éditions Alfred, 2007. Environ 9 \$ (Aussi disponible, Book 2, niveau intermédiaire)**

Les deux compilations *Especially for Boys* (niveau 1<sup>e</sup> année) et *Especially for Girls* (2<sup>e</sup> année) font depuis plusieurs années partie de mon matériel d'enseignement. J'étais donc ravi d'apprendre que Dennis Alexander avait choisi d'écrire aussi pour les adultes, segment de population souvent oublié par les éditeurs. Les harmonies sont riches, les mélodies chaleureuses interpellent les âmes sensibles et les amateurs de jazz et de ragtime y trouveront leur compte. Alexander a aussi arrangé quelques mélodies classiques (dans le premier volume, on retrouve *Plaisir d'amour*; les « Danses polovetsiennes » du Prince Igor et le thème de la *Rhapsodie hongroise n° 2*).

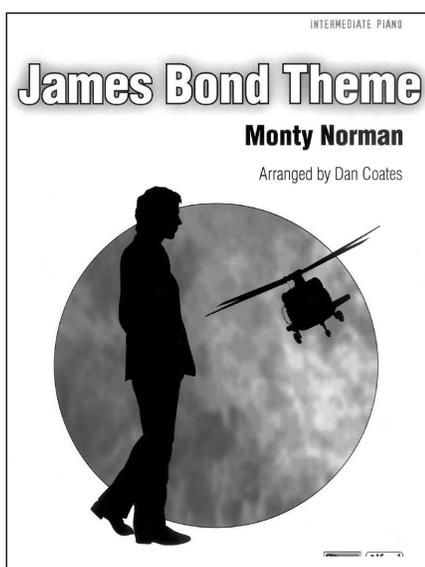
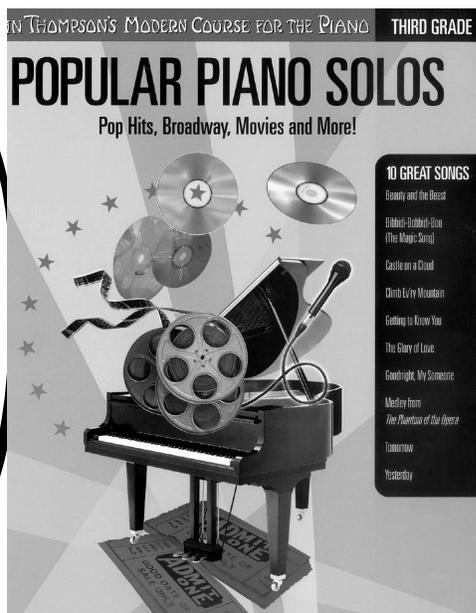


*John Thompson's Modern Course for the Piano. Popular Piano Solos. Willis Music Company, 2006.*

**Cinq niveaux. Environ 10 \$**

Même s'il est associé à la méthode Thompson, ce livre peut servir de complément à toute autre méthode ou être utilisé indépendamment. J'ai eu en main le volume 3 de la série et ai été séduit par les arrangements bien pensés de Glenda

Austin, qui permettent de renforcer certains concepts techniques particuliers sans qu'il n'y paraisse. La basse d'Alberti devient ainsi l'accompagnement de *Yesterday* des Beatles, le jeu en accords de type choral est abordé dans « *Climb Ev'ry Mountain* » extrait de *The Sound of Music*, les déplacements d'accords (main gauche par-dessus main droite) ponctuent l'arrangement de *Beauty and the Beast*, le swing devient partie intégrante du standard jazz *The Glory of Love*. À adopter sans réserve!



**Simply Pop Series. Titres divers. Late elementary to Late Intermediate. Éditions Alfred. Entre 5 et 8 \$**

Que vos élèves soient de niveau débutant ou intermédiaire, vous pourrez leur faire plaisir en leur offrant de travailler un arrangement des thèmes des films *Pink Panther*, *James Bond* ou *Rocky*, *Over the rainbow* (tiré du *Magicien d'Oz*) ou *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Chaque titre est disponible dans quelques arrangements, réalisés par différents compositeurs vedettes d'Alfred, tels Carol Matz, Tom Gerou ou encore Dan Coates.

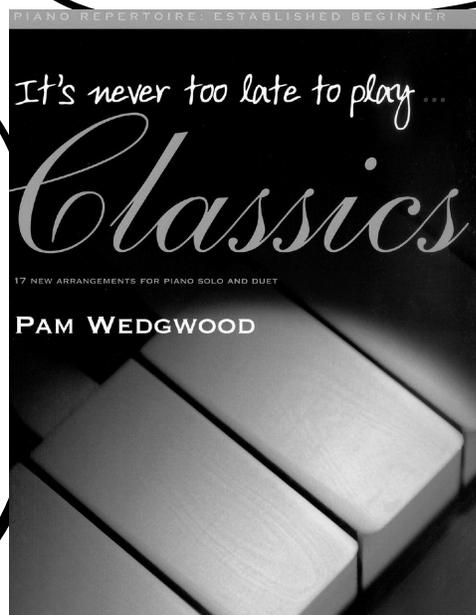
Un beau projet pour l'été!

**Pam Wedgwood, *It's never to play... Classics*. 17 new arrangements for piano solo and duet.**

**Faber Music, 2006. Environ 20 \$**

Pam Wedgwood signe une heureuse compilation de mélodies classiques idéales pour les adultes semi-débutants (après une année d'étude). Les pièces sont présentées en ordre croissant de difficulté, mais pourraient aussi être travaillées dans un tout autre ordre. On retrouve notamment dans ces pages les thèmes du *Clair de lune* de Debussy, du *Rondo alla turca* de Mozart, de la *Quarantième Symphonie* de Mozart mais aussi des arrangements d'airs d'opéra (*Carmen*, *Nabucco*, *Les Pêcheurs de perles*, *Lakmé*, *Orfeo*) et de pièces orchestrales (« *Matin* » de *Peer Gynt*, un extrait des *Planètes* de Holst).

Deux duos complètent le volume.





Du nouveau à **La Muse!**



**museaffiliee.com**

**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 <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** 