

la muse affiliée

volume 10 / n° 2 / hiver 2008



Table des matières

Un rêve de pierres et de notes :
l'École de musique Vincent-d'Indy
par Dominique Laperle p. **4**

La Schola Cantorum,
l'«œuvre aimée» de Vincent d'Indy
par Catherine Mathieu p. **6**

La musique de Giacinto Scelsi :
un univers fascinant
par Joëlle Coudriou p. **10**

Guide du parfait compétiteur
par Michel Fournier p. **12**

Jouer avec aisance
par Peter Jancewicz p. **14**

Les prodiges :
un cadeau empoisonné?
par Lucie Renaud p. **17**

Semaine de la musique canadienne
par Lucie Renaud p. **19**

Nouveautés COOP p. **20**

Le musicien millionnaire
par Danielle Langevin p. **22**



Équipe de rédaction

RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud
RÉDACTION : Joëlle Coudriou, Michel Fournier,
Peter Jancewicz, Danielle Langevin,
Dominique Laperle, Catherine Mathieu
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.*

Souvenirs de concours

LUCIE RENAUD
rédactrice en chef

Ah ! les concours... Choix contre nature, façon de se faire connaître, mal nécessaire, notion à s'approprier ou à balayer du revers de la main ? Mes expériences de concours sont multiples et je les ai vécues de façon foncièrement différente, en tant que participante, professeure, parent, juge ou journaliste.

Dès la première année de leçons, mon professeur m'avait inscrite au Concours de musique du Canada. Je me souviens vaguement d'une robe à froufrous, d'avoir escaladé les marches qui menaient à un piano à queue, du pompeux très *british* des lieux... et aucunement des pièces jouées. Ce concours devait rythmer ma vie de pianiste pendant quelques années. Cela venait avec l'apprentissage de certaines pièces obligées, mais j'avoue que je ne me posais pas à l'époque de grandes questions existentielles sur la pertinence de l'événement. Cela faisait partie du calendrier, point final. Au fil des ans, le concours m'a permis de jouer au Piano nobile, dans des maisons de la culture, dans des salles sans âme dont j'ai tout oublié sauf la froideur, et à la Salle Claude-Champagne. Des expériences à mettre dans la besace, sans plus.

Je me souviens par contre avec précision des instants précédant le départ de la maison alors que mon père m'enregistrait sur d'immenses bobines qu'il archivait précieusement. Je me rappelle aussi que, systématiquement, mes parents m'affirmaient avec emphase que, peu importait le résultat du concours, ils m'aimeraient quand même. Maintenant que j'y pense, ce moment était sans doute le seul dans l'année qui me valait un tel épanchement de sentiments. Pour avoir vécu l'expérience depuis en tant que parent, je comprends mieux la fragilité du moment où le jeune musicien accepte de rendre les armes et de se dénuder devant un jury. Je peux aussi vous affirmer que, quand on est soi-même passé par là, ça tient de la torture pure et simple. Anticiper la moindre phrase musicale, sourire quand la phrase est bien déposée, frémir quand le doigt glisse sur la mauvaise note, jeter un coup d'œil nerveux aux juges (« C'est clair ! Ils vont démolir mon enfant ! »), arrêter de respirer pendant le temps nécessaire, avoir l'estomac franchement noué, applaudir de façon crispée en espérant que personne ne remarque son inconfort, il n'y a pas grand chose de plus désagréable que ces instants hors du temps.

Pourtant, par expérience, je peux vous affirmer que le juge est généralement de nature généreuse et qu'il balaie



volontiers du revers de la main la petite fausse note et s'insurge plutôt contre les phrasées escamotées, le rythme déficient, le jeu uniforme. En fait, quand je passe de l'autre côté du miroir, je suis tout sourire, j'ouvre grand les oreilles et j'espère être séduite à chaque fois. Parfois, la rencontre est sympathique, sans plus. À d'autres moments, bénis, on se pince presque pour y croire.

Avouons-le ici : tous les concours ne sont pas créés égaux. Si certains sont impitoyables, d'autres privilégient une certaine camaraderie. Le Concours Inter-Élèves, qui fête ses 35 ans cette année, est de ceux-là. Ayant poursuivi mes études à Vincent-d'Indy relativement tardivement, je n'ai participé au Concours Inter-Élèves qu'à deux reprises, en huitième et en neuvième années. Je me souviens de l'atmosphère légèrement surannée du parler, des longues heures de délibération, tard en soirée (c'est l'impression qui m'est restée, mais chacun sait la propension du temps à se dilater en situation de stress), du sourire de mon professeur. Plus important peut-être, j'avais développé une belle complicité avec celui qui s'était classé premier (j'étais deuxième) et dont le nom m'échappe malheureusement aujourd'hui. Nous nous étions retrouvés avec plaisir lors du concert-gala, l'un dans l'ombre de l'autre en coulisses, contents d'être unis, à cet instant précis, par le pouvoir de la musique, de nous laisser transporter par le plaisir brut de faire de la musique, tout simplement. En dépit de leur dehors parfois rébarbatifs, les concours, il faut bien l'avouer, permettent souvent de belles rencontres : avec l'autre, avec la musique, avec soi... ■■■

Un rêve de pierres et de notes : l'École de musique Vincent-d'Indy



DOMINIQUE LAPERLE

De la seconde moitié du XIX^e à la fin de la première moitié du XX^e siècle, les communautés religieuses féminines contrôlent de vastes pans des domaines de la santé, de l'assistance sociale et de l'éducation.¹ Dans ce dernier cas, les congrégations multiplient, particulièrement pour les filles, les cursus scolaires et les écoles spécialisées. Parmi les disciplines enseignées, la musique y occupe une place prépondérante.² Une des communautés qui s'est illustrée dans ce domaine est celle des Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie (SNJM). Fondée à Longueuil en 1843 par Mère Marie-Rose (Eulalie Durocher) sous le patronat de Monseigneur Ignace Bourget, évêque de Montréal, cette congrégation de droit pontifical va connaître une expansion dans la vallée laurentienne ainsi que sur l'île de Montréal puis va essaimer à travers l'Amérique du Nord, l'Afrique et l'Asie.³

C'est à sœur Marie-Stéphane que l'on doit l'organisation des programmes spécialisés de musique dans les écoles de la communauté. Née Hélène Côté, à Saint-Barthélémy, comté de Joliette, en 1888, elle suit ses premières leçons de musique auprès de l'une de ses sœurs avant de poursuivre sa formation de 1895 à 1902, auprès des SNJM de son village

qui lui apprennent l'orgue en plus du piano. Elle complète son Diplôme modèle français et anglais chez les Sœurs de Sainte-Anne en 1904, au Pensionnat de Rawdon. Avec le soutien de ses parents, ses études musicales se poursuivent sous la gouverne du pédagogue Romain-Octave Pelletier à Montréal, avec qui elle décroche en 1907, le diplôme supérieur de piano de l'Académie de musique de Québec. Entrée chez les SNJM en 1908, elle enseigne là où les obédiences l'envoient. Remarquée pour sa pédagogie musicale, elle devient, en 1920, directrice de département. Douze ans après son entrée en fonctions à ce poste, elle fonde l'École supérieure de musique d'Outremont qui deviendra en 1951, l'École de musique Vincent-d'Indy qu'elle dirigera jusqu'à sa retraite en 1967. Durant cette période, la méthode qu'elle a développée rejoint, outre les élèves de toutes les maisons d'éducation de la communauté au Canada, des milliers d'autres qui suivent des cours en parascolaire ou avec des professeurs affiliés. Celle qui lui succèdera, sœur Aline-Marcelle (Stella Plante), continuera dans la veine jusqu'à la cessation des activités universitaires de l'École à la fin des années soixante-dix. En référant à l'enseignement de la musique fait par les SNJM à l'École de musique Vincent-d'Indy, l'historienne Micheline Dumont écrit «qu'il semble peu vraisemblable que [ces élèves] aient poursuivi des études si poussées pour le simple plaisir de pratiquer un art d'agrément, la seule renommée de [l'Institution] en dit long sur les objectifs professionnels des religieuses qui [l'ont dirigée]». ⁴ De même, le critique musical François Tousignant écrivait, en mai 2005, à propos du concert *Merci ma Sœur*, événement-spectacle de remerciement aux communautés religieuses ayant œuvré dans l'enseignement musical au Québec : «La largesse d'ouverture d'oreilles des Congrégations se montre en réalité bien différente de celle qu'on leur attribue généralement. (...) Un tel événement force à repenser quelques grandes lignes de notre patrimoine culturel pour en élaguer bien des lieux communs». ⁵ La disparition du niveau universitaire n'a pas signifié pour autant la fin du modèle Vincent-d'Indy. Avec l'instauration des cégeps et la reconnaissance du niveau collégial de l'École en 1969, de nouvelles pages ont été écrites.

Y a-t-il eu un véritable «modèle Vincent-d'Indy»? La question mérite d'être posée. Le rôle de la Fondatrice et de son programme est indéniable, mais ne peut tout expliquer. Le programme ne fut pas quelque chose de statique. À l'usage et grâce aux suggestions de celles et ceux qui l'appliquaient, au fil des années, il fut constamment repris et modifié.

Chaque génération a donc profité d'un programme plus ou moins différent. Son fil conducteur semble l'importance des matières théoriques musicales et, sur le plan pratique, l'accompagnement intime maître/répétitrice-élève. Du côté des religieuses, la majorité d'entre elles ont été formées au Québec, selon le modèle mis en place par la Congrégation, mais plusieurs ont pu compléter leurs études à l'étranger ou compter sur une formation continue. Elles sont demeurées soucieuses de s'améliorer jusqu'à leur mort. L'intense activité éditoriale des Éditions de l'École a permis aussi d'étendre sa réputation au-delà de ses murs. La plupart des professeurs laïques furent formés en Europe et de nombreux conférenciers, pédagogues et musiciens du monde sont venus à l'École apporter les exemples de leur propre cheminement artistique, méthodologique et pédagogique. Il ne faut pas non plus sous-estimer l'impact des nombreux concerts et des concours sur la formation des élèves. Alors que les deux tiers du budget de fonctionnement de l'Institution actuelle sont fournis par le collégial, les secteurs de l'édition, du parascolaire et des professeurs affiliés assurent le dernier tiers. La méthode Vincent-d'Indy consiste donc, en définitive, en un cumul de tous ces éléments, dans le contexte particulier d'une École tenue par une Congrégation religieuse. Dans sa mouture actuelle d'École offrant une formation collégiale, les professeurs préparent admirablement bien au niveau universitaire et les étudiants qui y passent, trouvent toujours un milieu profondément humain et chaleureux, «un enseignement qui fait du bien, qui puise dans leur être la sensibilité qui leur fera comprendre la musicalité».⁶

À la frontière de l'histoire de la musique, de l'histoire des femmes et de l'histoire de l'éducation, ce bref historique de l'École de Musique Vincent-d'Indy démontre le rôle catalyseur des Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie dans le développement de l'enseignement musical. Cette formation de très haut niveau offerte d'abord aux jeunes femmes a profité ensuite à tous ceux et celles qui voulaient réussir en musique. Aujourd'hui, cet héritage se transmet toujours au niveau collégial, par la formation musicale donnée en parascolaire et grâce aux professeurs affiliés, la plupart d'anciens élèves qui croient en ce qu'ils ont reçu et le transmettent aux jeunes d'aujourd'hui.

Ultimement, il reste cette devise, «Vers le bien et le beau», dont le sens peut être résumé dans les dernières lignes de l'ouvrage de Louise André : «L'idéal est un point lumineux inaccessible, mais vers lequel il faut toujours, quand même, orienter son



regard et sa volonté ; un idéal vers lequel il faut tendre par le travail de tous les jours, source d'énergie sans cesse renouvelée qui entretient la vie de l'art dans un être vivant».⁷

Extraits du livre de Dominique Laperle publié en 2007 par les Éditions GID dans le cadre du soixante-quinzième anniversaire sous le titre : Vers le bien et le beau. Histoire de l'École de musique Vincent-d'Indy. ■■■



¹ Voir entre autre Marta DANYLEWYCZ, *Profession : religieuse. Un choix pour les Québécoises*, Montréal, Boréal, 1988 et les ouvrages dirigés par Nadia-F. EID et Micheline DUMONT, *Maîtresses de maisons, maîtresses d'écoles. Femmes, familles et éducation dans l'Histoire du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983 ; *Les couventines. L'Éducation des filles au Québec dans les congrégations religieuses, 1840-1966*. Montréal, Boréal Express, 1986.

² Odette VINCENT, *La vie musicale au Québec*, Saint-Nicolas, IQRC, 2000.

³ Pour mieux connaître la fondatrice et son charisme voir Germaine DUVAL, snjm, *Par le chemin du Roi, une femme est venue*. Montréal, Bellarmin, 1982.

⁴ Micheline Dumont, *L'instruction des filles au Québec (1639-1960)*, Ottawa, Société historique du Canada, 1990, p. 23-24.

⁵ François Tousignant, «Merci bien senti, peut-être un peu trop», *Le Devoir*, 10 mai 2005.

⁶ Entrevue avec sœur Hélène Denoncourt, 27 mars 2007.

⁷ Louise-Andrée, snjm, *L'éducation de l'artiste chanteur*. Outremont, Éditions de l'École de musique Vincent-d'Indy, 1958.

La Schola Cantorum, l'« œuvre aimée » de Vincent d'Indy



CATHERINE MATHIEU

À la base de tout art est cette condition essentielle : l'enseignement... Le but de l'art n'est pas le profit, ni même la gloire ; le vrai but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité!...

Ces paroles de Vincent d'Indy résument assez bien la personnalité et les convictions du musicien. Président de la Société Nationale de Musique et de la Schola Cantorum, chef d'orchestre reconnu, compositeur notoire, pédagogue remarquable, auteur de quelque 125 articles pour les grands périodiques musicaux de l'époque, interprète, musicologue, historien, peintre, librettiste et, finalement, artisan de la redécouverte de certaines grandes œuvres oubliées des XVI^e et XVII^e siècles, le Maître, ainsi désigné par ses fervents défenseurs, a touché à de nombreux aspects de la vie musicale. Cependant, il semble s'être démarqué essentiellement par son rôle de pédagogue. En effet, de nos jours, peu de ses œuvres sont jouées, alors que son traité intitulé *Cours de composition musicale* influence encore l'enseignement de la musique dans certaines écoles.

Conservateur, aristocrate aux allégeances politiques non dissimulées, militaire, fervent catholique, antisémite, d'Indy reflète les courants musicaux, politiques et sociaux les plus divers de son époque. Souvent inspiré par le monde qui l'entoure, d'Indy a également une grande influence sur son entourage. Les réformes musicales, pédagogiques, théoriques, stylistiques, institutionnelles ou même politiques de la France de la fin du XIX^e siècle sculptent sa pensée, mais sont aussi parfois la conséquence de ses propres réalisations (il n'y a qu'à penser à l'influence de la Schola et du Cours de composition sur l'enseignement au Conservatoire).

Plusieurs critiques de l'époque, amis ou ennemis de Vincent d'Indy, le comparent à un chevalier du Moyen Âge. Intègre dans tous les aspects de sa vie, profondément croyant et patriote, le compositeur rappelle effectivement ces hommes d'une autre époque qui n'hésitaient pas à défendre corps et âme un idéal. Pour d'Indy, cet absolu correspond à un art basé sur la foi, l'espérance et l'amour. Loin de faire l'unanimité, cette idée d'art moral fondé sur la foi (pour lequel Debussy et Ravel témoigneront un grand respect) est perçue plus souvent qu'autrement comme la manifestation d'une pensée de droite, rigide, dogmatique et traditionaliste. Jugé révolutionnaire aux yeux des conservateurs de sa jeunesse, d'Indy est plus tard défini comme réactionnaire par les jeunes innovateurs de 1920. Cependant, malgré les divergences d'opinion, certains intellectuels, comme Romain Rolland, reconnaissent la singularité et la valeur du musicien. Le désir de clarté stylistique de d'Indy semble être, selon le célèbre auteur, la première loi de la nature artistique du musicien. Cette volonté d'organiser toute chose en un tout cohérent dénote un esprit logique et de grandes qualités de pédagogue.

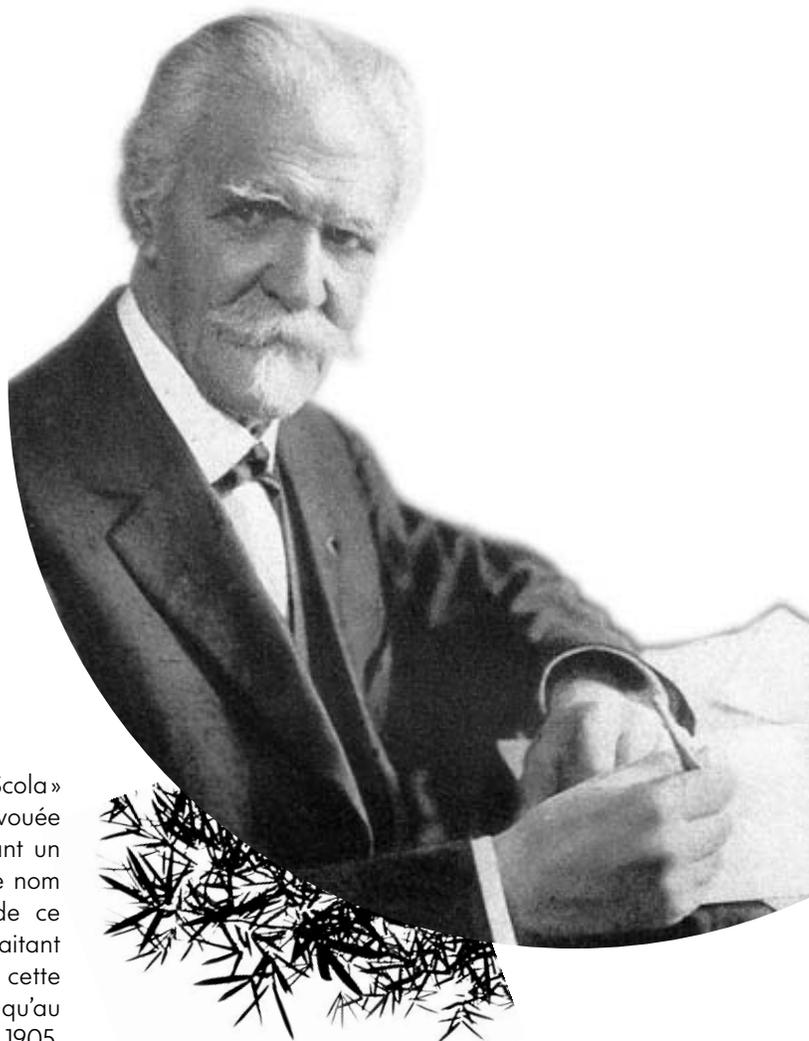
Mis à part la composition, par laquelle il cherche bien sûr à concrétiser ses idées, d'Indy s'est également voué à l'éducation artistique de nombreux jeunes musiciens à la Schola Cantorum. Grâce à son érudition et à sa vision de l'art, le directeur de la Schola, a grandement influencé la pédagogie musicale du XX^e siècle. Malheureusement, l'histoire ne refait trop souvent que ses propos antisémites, ses sympathies avec la droite française, et porte généralement un jugement plutôt sévère sur ses œuvres.

La Schola Cantorum, « l'œuvre aimée »

Lorsque Charles Bordes, Alexandre Guilmant et Vincent d'Indy fondent la Schola Cantorum en 1894, cette école cherche alors à former de jeunes musiciens d'église. Considérée révolutionnaire à l'époque, cette nouvelle institution s'est donnée comme fondements quatre principes de base :

- 1- le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant
- 2- la remise à l'honneur de la musique dite *palestrinienne*
- 3- la création d'une musique religieuse moderne respectueuse des textes et des lois de la liturgie
- 4- l'amélioration du répertoire des organistes²

La Schola Cantorum (faisant référence au titre latin «Scola» donné aux écoles de chant du Moyen Âge), quoique dévouée à la cause de la musique religieuse, prendra cependant un autre virage quelques années plus tard en adoptant le nom d'*École supérieure de musique* en 1900. À partir de ce moment, la formation est accessible à tout musicien souhaitant parfaire ses connaissances musicales. Par ailleurs, cette formation publique est non seulement plus complète qu'au Conservatoire de musique de Paris, où l'accent, jusqu'en 1905, est mis sur l'opéra au détriment de la musique instrumentale, mais également plus « ouverte » au sens où la Schola ne se fixe pas de réglementations concernant l'âge, la nationalité ou le sexe des élèves (de nombreuses femmes y étudient). Également, ce que l'école désigne sous le nom de « rituels anachroniques », c'est-à-dire le Prix de Rome et autres compétitions du même genre, ne font pas partie des objectifs à atteindre pour les élèves de la Schola. Vincent d'Indy se fait d'ailleurs un point d'honneur à ce que ses étudiants établissent un climat de fraternité entre eux : « Soyez des émules dans le travail, jamais des rivaux... N'attendez pas de nous récompenses ou distinctions, car notre intention est de produire des artistes et non des premiers prix³. » L'histoire de la musique occupe une place primordiale dans l'enseignement de cette école. Le chant grégorien constitue également la base de toutes les études à la Schola. La redécouverte de ce répertoire, et de manière plus générale de la musique ancienne, caractérise fondamentalement l'institution. Non seulement les élèves sont mis en contact avec ces œuvres dès leurs premières années d'étude, mais le public parisien peut également en bénéficier puisqu'il peut assister à la reconstitution



de plusieurs chef-d'œuvres oubliés (des cantates de Bach aux opéras de Lully, Rameau et Gluck en passant par des œuvres des clavecinistes ou organistes des XVII^e et XVIII^e siècles).

Cette école est originale par son répertoire de cours (qui inclut le chant grégorien et la paléographie musicale), l'atmosphère particulière de confrérie qui y lie les élèves, et ses concerts voués à la musique ancienne. À la suite du *motu proprio* de Pie X, l'école est montrée en exemple pour tout ce qui concerne la remise à l'honneur du chant grégorien. Les élèves y reçoivent non seulement une éducation historique, esthétique et technique, mais également une éducation spirituelle, c'est-à-dire qu'ils sont amenés dès leurs premiers cours à réfléchir sur le sens de la mission de l'artiste et sur l'essence d'une œuvre d'art. Grâce à sa vaste culture, Vincent d'Indy dresse souvent de nombreux parallèles avec les autres arts, ce qui élargit considérablement le cadre du simple cours de contrepoint suivi par les élèves du Conservatoire. De plus, la Schola s'occupe également d'éditer ou encore de rééditer certaines partitions de musique ancienne.

À l'ouverture de l'école, le 15 octobre 1896, les cours élémentaires (solfège, chant grégorien, clavier et ensemble



vocal) sont gratuits et les cours supérieurs payants (études grégoriennes, études de contrepoint et de composition, harmonie, classe supérieure de solfège, études d'ensemble vocal d'expression et de rythme, études historiques et paléographie musicale). Au départ, seulement neuf élèves sont inscrits. Dès l'année 1897-1898, le nombre d'inscriptions monte en flèche. De nouvelles classes y sont créées et de nouveaux professeurs sont embauchés. Des conférences sont aussi fréquemment présentées. Deux chaires de musicologie religieuse sont créées : une pour le Moyen Âge (attribuée à Pierre Aubry) et une autre pour la période moderne (attribuée à Vincent d'Indy). En mai 1900, Charles Bordes, conscient de l'exiguïté des lieux pour le nombre toujours croissant d'élèves, découvre un nouvel abri pour la Schola rue Saint-Jacques. Bien que l'idée soit jugée par tous comme étant trop onéreuse, Bordes décide tout de même de louer le local et, afin d'accueillir un public pour les concerts de l'école, décide de transformer l'ancienne chapelle du bâtiment en une salle de concert de 500 places⁴. L'école se dote également d'un périodique portant le titre de *Tablettes de la Schola*, dans lequel on retrouve le résumé des activités à la Schola ainsi que des articles musicologiques⁵.

L'inauguration de la nouvelle Schola Cantorum rue Saint-Jacques a lieu le 2 novembre 1900. Vincent d'Indy, promu directeur de l'école, y prononce alors un discours qui suscite

beaucoup de réactions. Les premières phrases campent déjà les principales convictions de d'Indy et se démarquent volontairement des grands principes du *Conservatoire* :

- L'art n'est pas un métier.
- Une école d'art ne peut pas, ne doit pas être une école professionnelle.
- Il faudrait bien se garder de croire, en effet, que pour être musicien, il suffise de savoir jouer, même très bien, d'un instrument ou de pouvoir écrire très correctement une fugue ou une cantate ; ces études font évidemment partie de l'enseignement musical, mais elles ne constituent point l'art⁶...

Pour ce faire, d'Indy prévoit instaurer deux niveaux d'études. Lors des études du premier degré, les élèves acquièrent tous les rudiments techniques nécessaires à leur art alors que le deuxième degré est consacré uniquement à l'enseignement artistique. La Schola, de 1900 jusqu'à la mort de d'Indy en 1931, devient peu à peu le reflet fidèle des convictions profondes du Maître⁷. Véritable âme de l'institution, d'Indy y règne de façon absolue jusqu'à sa mort. Pour cette école, qu'il désigne lui-même comme étant l'«œuvre aimée» de sa vie d'artiste, d'Indy s'investit totalement, lui consacre sa vie :

[...] La Schola Cantorum exige de moi tout mon temps. [...] Je n'ai pas de loisir pour m'intéresser à autre chose, la Schola me prend toutes mes heures, toutes mes forces et j'ajoute : tout mon plaisir. Oui, rien ne m'est plus cher que mes cinq cents jeunes gens et hors de leur éducation artistique, je ne puis me passionner pour rien... Je ne vis que dans ma Schola et pour elle... Et ma vie y suffit à peine⁸.

Durant ces quelque 30 années, d'Indy, en plus de son rôle de directeur, occupera également le poste de professeur de composition. Cette classe, où de nombreux musiciens du début du siècle passent (nommons Déodat de Séverac, Paul Le Flem et Guy Ropartz), a pour principal objectif de former non seulement les futurs compositeurs, mais également de donner une solide culture musicale aux interprètes :

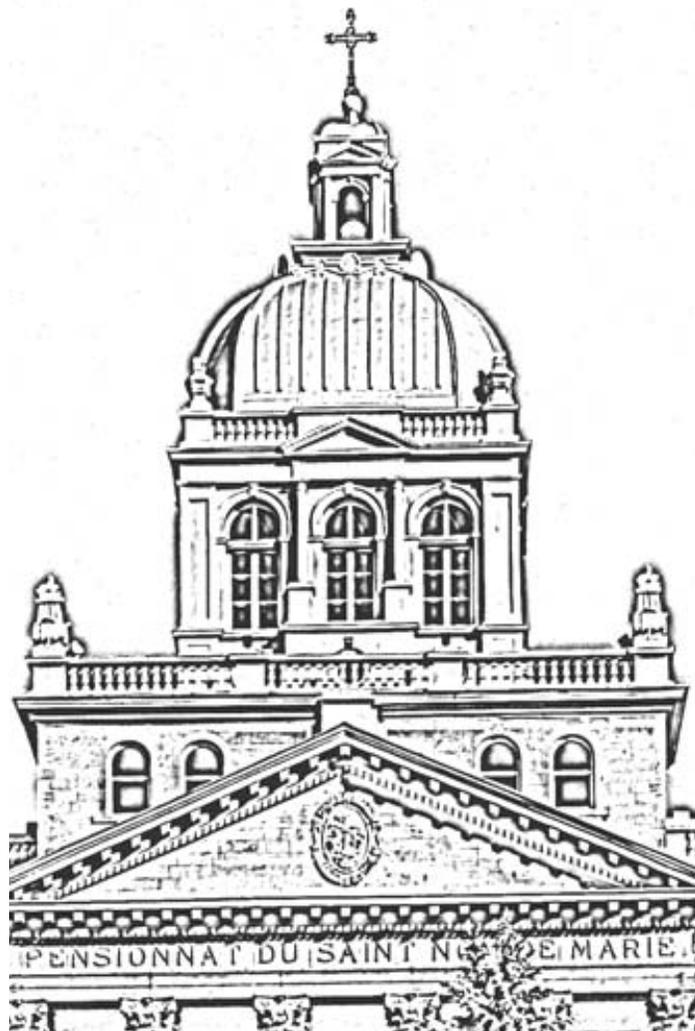
Tous les élèves, chanteurs et instrumentistes aussi bien que compositeurs, seront tenus d'étudier de façon plus ou moins approfondie et au moins de connaître le chant grégorien, les mélodies liturgiques médiévales et les œuvres religieuses de l'époque de la polyphonie vocale. C'est que j'estime que nul artiste n'a le droit d'ignorer le mode de formation de son art, et comme il s'est absolument avéré que le principe de tout art, aussi



bien de la peinture et de l'architecture que de la musique, est d'ordre religieux, les élèves n'auront rien à perdre et tout à gagner dans la fréquentation des belles œuvres de ces époques de croyance, dont l'ensemble sera pour leur esprit comme la souche primitive sur laquelle viendront se greffer les rameaux de l'art social moderne⁹.

Ainsi, presque tous les élèves de la Schola, peu importe leur profil, doivent suivre le cours de composition de d'Indy. Ce cours reflète probablement de la meilleure façon l'enseignement qui se donnait dans cette école. Les leçons, données du mois de novembre au mois de mai et comportant six degrés différents où l'élève reste en moyenne deux ans, ont lieu dans le grand hall décoré de l'institution. Un jardin entoure cette pièce où règne une atmosphère de calme et de concentration. Entouré de ses élèves, le Maître s'assoit au piano et leur enseigne à l'aide d'un petit carnet de notes. Selon plusieurs élèves, ses cours étaient beaucoup moins secs et rigides que l'ouvrage réalisé par deux de ses étudiants à partir de leurs notes de cours et portant le titre de *Cours de composition musicale*. Ce livre n'est d'ailleurs pas utilisé par le Maître lors de ses leçons, d'Indy préférant de beaucoup l'enseignement oral à la lecture statique d'un traité. Il faut donc voir cet ouvrage comme un résumé ou une paraphrase de ses idées plutôt que son reflet exact.

En somme, la Schola Cantorum représente une transformation importante dans le domaine de la pédagogie musicale en France au tournant du xx^e siècle. Originale par sa mission (tout d'abord vouée à la musique religieuse, puis élargissant son mandat à la formation d'artistes complets), par son fonctionnement (cours, règlements et atmosphère), mais surtout par les idées artistiques et morales véhiculées par son directeur, cette école a formé de nombreux artistes et a laissé sa marque dans le paysage musical de l'époque. Que nous soyons pour ou contre ce qu'elle représente, nous ne pouvons nier son apport considérable dans la réhabilitation de la tradition française et des grandes formes de musique instrumentale (entre autres la sonate, la suite et la symphonie), dans l'instauration de cours d'histoire musicale et dans sa volonté de faire bénéficier la province et l'étranger de ses connaissances, notamment en ce qui concerne la musique ancienne. D'ailleurs, selon Georges Favre : «[La] création [de la Schola] constitue certainement un des événements les plus marquants dans l'évolution de l'enseignement musical en France dans toutes les dernières années du XIX^e siècle¹⁰.» ■■



¹ Vincent d'Indy et al., «L'inauguration de la Schola rue Saint-Jacques» dans *La Schola Cantorum en 1925* (Paris: Bloud & Gay, 1927), 61.

² Elisabeth Pommiès, *Vincent d'Indy* (Paris: Séguier, 2001), 88.

³ Elisabeth Pommiès, *Vincent d'Indy* (Paris: Séguier, 2001), 90.

⁴ Vincent d'Indy et al., «L'inauguration de la Schola rue Saint-Jacques» dans *La Schola Cantorum en 1925* (Paris: Bloud & Gay, 1927).

⁵ Le premier numéro des *Tablettes de la Schola* voit le jour le 1^{er} février 1902. D'abord bi-mensuel, il devient ensuite mensuel.

⁶ Ibidem, «L'inauguration de la Schola rue Saint-Jacques» dans *La Schola Cantorum en 1925* (Paris: Bloud & Gay, 1927), 60.

⁷ Ibidem, «L'inauguration de la Schola rue Saint-Jacques» dans *La Schola Cantorum en 1925* (Paris: Bloud & Gay, 1927), 48.

⁸ Vincent d'Indy, *Ma vie : journal et correspondance familiale et intime* (Paris: Séguier, 2001), 87.

⁹ Vincent d'Indy et al., «L'inauguration de la Schola rue Saint-Jacques» dans *La Schola Cantorum en 1925* (Paris: Bloud & Gay, 1927), 62.

¹⁰ Georges Favre. *Histoire de l'éducation musicale*. (Paris: Pensée universelle, 1980), 141.

La musique de Giacinto Scelsi : un univers fascinant

JOËLLE COUDRIOU

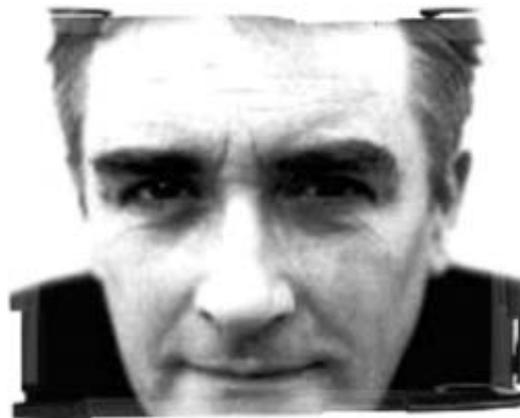
Parmi tous les musiciens que j'ai découverts ces quinze dernières années, il en est un auquel je reviens systématiquement, avec une fascination intacte : Giacinto Scelsi (1905-1988). Ce compositeur, mal connu du public, a sans le savoir été le précurseur d'un mouvement appelé « musique spectrale » dans les années 1970, initié par des compositeurs comme Grisey, Murail ou Levinas. Pourtant, bien que je trouve leurs productions intéressantes, aucune ne produit sur mon esprit l'effet colossal de celles de Scelsi.

Une de mes sœurs a un temps étudié l'écriture sous la houlette de Georges Bœuf, à Marseille, où elle a fait des expériences intéressantes dans le domaine de la musique spectrale, analysant les processus de composition et me les faisant partager pour mon plus grand bonheur. La recherche des étonnantes et nombreuses possibilités d'un son unique, par le développement des harmoniques le composant, rejoignait pour moi à ce moment mes recherches en poésie, consistant à produire des images fortes en écrivant le moins de mots possibles, la force du mot lui-même pouvant être perçue de façon autant auditive que visuelle.

C'est ainsi qu'elle m'a fait connaître deux des œuvres majeures de Scelsi à mon sens. Tout d'abord *Uaxuctum*, avec ce sous-titre mystérieux : « La légende de la cité Maya, détruite par ses habitants pour des raisons religieuses », une œuvre datée de 1966. L'instrumentation consistait en un très grand groupe de percussions, auxquelles s'ajoutait un gros fût de métal dont on frottait les rainures, et également de cuivres jouant plutôt dans le registre grave, des solistes et un chœur amplifiés utilisés de façon tout à fait unique, employant des techniques comme les trémolos et les trilles, les sons nasaux, les bruits de souffle, la respiration muette aspirée ou gutturale, et les ondes Martenot, sorte de clavier électrique, ancêtre en quelque sorte du synthétiseur, qui permet de produire des sons à la couleur surnaturelle, dont d'immenses glissandos grâce à une bague tendue sur un fil sous le clavier.

À l'écoute de cette œuvre, j'ai d'abord brusquement ressenti un poids douloureux au niveau du plexus solaire, comme lorsqu'on a le sentiment d'un mauvais présage. Je ressentais l'imminence d'une destruction de façon physique, bien que j'aie lu la notice beaucoup plus tard. La puissance destructrice était contenue dans la violence des sons percussifs, mais aussi dans les voix errantes et amplifiées électroniquement du chœur. J'ai eu le vague sentiment d'écouter l'introduction d'un *Dies Irae* alors qu'en même temps je pensais plutôt à un rituel ancestral. L'utilisation des cuivres, violente, aux accents ascensionnels suivis de silences abrupts m'a donné la vision d'une lame de feu balayant le ciel de façon erratique. Les sons étaient traités de façon totalement inconnue pour moi, étirés, vacillants, distordus et glissants, créant une sensation de perte d'équilibre et pourtant de concentration extrême vers un point crucial.

Je n'ai retrouvé depuis des sensations aussi intenses à



l'écoute d'une musique contemporaine que dans la musique de Xenakis (dont Scelsi disait : « Nous creusons tous les deux un tunnel. Mais nous avons commencé loin l'un de l'autre. Aucun ne sait précisément où il va, mais il se peut qu'un jour, nous nous rencontrions au milieu ») ou Ligeti, que Scelsi a rencontré et qui lui dit qu'il avait été influencé par sa musique, ce à quoi le compositeur a répondu avec humour : « Je sais, mais vous la faites mieux. »

Peut-être est-ce lié seulement à l'emploi des procédés similaires – micro-intervalles (quarts et huitièmes de tons), utilisation de timbres différents provoquant d'infimes variations du son, clusters créant une forte densité et un malaise tonal, impression d'errance sonore constante autour d'un axe – sauf peut-être également dans les musiques orientales (ragâs indiens où le son, là aussi, est primordial).

Par la suite, j'ai exploré son répertoire de piano qui, s'il comporte des passages extrêmement intéressants à écouter et surtout à jouer, ne peut atteindre l'effet produit par les œuvres orchestrales. J'ai compris assez rapidement pourquoi : bien que le piano était son instrument de prédilection (il était lui-même un excellent pianiste), il s'est senti vite limité dans ses recherches sonores et s'est alors tourné vers de gigantesques formations comprenant des chœurs.

La deuxième œuvre que j'ai écoutée, *Quattro Pezzi per orchestra*, m'a paru encore plus radicale, bien qu'elle date de 1959. Il s'agit de quatre pièces pour orchestre de chambre basées chacune sur une seule note dont Scelsi s'est proposé d'explorer tous les paramètres sonores et temporels (dynamique, hauteur, densité et timbres). Les sons graves sont les plus représentés, comme souvent dans ses pièces. Dans cette pièce, le son unique subit de nombreuses transformations de par les frottements d'intervalles, les transpositions d'octaves, le jeu des nuances, les tenues et la microtonalité. Cette œuvre représente à mon sens un tour de force dans l'histoire de la composition. Le simple fait de présenter une telle œuvre au public de l'époque témoigne de l'extraordinaire force de sa personnalité.

On ne peut pas aborder l'œuvre de Scelsi sans parler du son, centrale dans son œuvre et dans sa vie tout entière. Le livre de Sharon Kanach, musicienne et musicologue qui a écrit l'excellent *Giacinto Scelsi. Les anges sont ailleurs...* est à lire absolument pour qui veut comprendre le personnage et la quête de toute une vie. Scelsi y déclare notamment : « La musique ne peut exister sans le son, mais le son existe très bien sans la musique. »

En plus du fait réel qu'un son fondamental possède de

nombreuses harmoniques, d'ailleurs pas toutes perceptibles à l'oreille humaine, Scelsi y parle de la notion de sphère («le son est rond»). Nous percevons la hauteur ou la durée, mais pas ou mal la profondeur du son. Il a d'ailleurs fait un parallèle avec la notion de perspective, utilisée en peinture. En outre, il considérait le son comme la force cosmique à la base de tout et a prononcé cette célèbre phrase : «Le son est le premier mouvement de l'immobile», qui selon lui est le début de la Création. Il fait référence au yoga, à l'étude de l'effet du son sur les organes physiques et les centres subtils mais aussi à Steiner («Devenir la force qui grandit dans la nature»). Dans l'acte de composer, Scelsi se proposait de «chercher à percevoir, recevoir et manifester une partie, même infime, de cette force sonore qui est à la base de tout, qui crée et souvent transforme l'homme».

Un son n'est donc pas statique, il est vivant, vibrant. Scelsi en tirera toute la substance en utilisant dans ses compositions les phénomènes d'oscillations, l'écriture en clusters, les glissandos et trémolos, le vibrato lent ou rapide, en somme, un son en perpétuel mouvement se dilatant et se contractant sans cesse. Un son qui a le pouvoir de guérir aussi bien que de détruire, idée qui lui est venue de par son intérêt pour les philosophies orientales.

Scelsi a traversé une grave crise à la fin des années 1940. Selon lui, elle aurait été causée par le fait qu'il s'était trop éloigné de son être profond en cherchant à étudier de façon académique et «pensait trop». Parlant de ce séjour en clinique, il a raconté y avoir passé des heures entières au piano à faire résonner un son unique, comme il le faisait depuis sa plus tendre enfance et a déclaré que le son l'avait guéri.

Il a alors composé dans sa deuxième période de grandes suites pour le piano portant des noms suggestifs, comme *Bot Ba*, une évocation du Tibet avec ses monastères sur les hautes montagnes, ou *Ttai*, une succession d'épisodes qui expriment alternativement le temps – ou, plus précisément, le temps en mouvement.

La troisième période de sa carrière de compositeur, après qu'il se soit perfectionné dans l'étude des possibilités instrumentales et avoir découvert ce qu'il pourrait tirer de l'ondioline* est incontestablement la plus intéressante et la plus typique de l'honnêteté de sa démarche compositionnelle. Ainsi, je vous conseille l'écoute des œuvres telles que *Aion*, *Konx-Om-Pax*, *Pfhat* ou *Anahit*, qui sont des monuments du genre. Leur écoute change toute la perception que l'on peut se faire, lorsqu'on a reçu une éducation occidentale, du son et de l'harmonie mais aussi du rythme.

Voilà sans doute la raison pour laquelle, lorsque j'écoute la musique de Scelsi, je me sens entre deux mondes : celui des impressions et des émotions, des sentiments contrastés qui en suivent le cours, mais aussi celui que l'on ne peut partager, l'autre monde, celui de «la musique des sphères», qui nous traverse et nous transforme, nous permet d'évoluer vers la connaissance de soi. Je pénètre parfois avec effroi dans une caverne gigantesque dont chaque pierre compte, et à d'autres moments, je plane librement hors des parois, dans une sorte de



transe éveillée. C'est à la fois agréable et effrayant. Ce pourrait être la sensation d'un vent extrêmement violent, lorsqu'on est en altitude et que les oreilles ont alors une perception différente, déformée, des sons. On tend alors l'oreille et l'on ne reconnaît rien ; cependant, cet exercice nous rend plus vigilant. Ou bien la sensation que l'on a lorsqu'on est sous l'eau et que des gens crient à la surface, la notion de distance est totalement changée. C'est peut-être pour cela, parce que j'aime que ma perception soit bousculée violemment

que j'aime tant cette musique, loin d'être dénuée de beauté et d'émotion. Peut-être est-ce psychologique, un retour aux sensations primitives, fœtales aussi bien que l'appréhension de la mort ou d'un paradis imaginaire. Mais je reviens toujours à cette écoute attentive, à l'état dans lequel sa musique m'installe et l'écoute volontiers avant de pratiquer mes activités créatives. Scelsi ne dit-il pas : «La faculté créatrice artistique, c'est la faculté de transmettre le mouvement, la durée, non par un effort de son être entier mais au contraire par la plus complète soumission à cette durée, à ce mouvement dont il participe, qui le remplit et le traverse.»

Il est amusant de constater que Scelsi ne se considérait pas lui-même comme un compositeur, mais comme un «messenger», un «facteur» et qu'il disait composer «dans un état de passivité lucide». À la question de la définition ou de la classification de sa propre musique, il a répondu : «Quand le soleil est sur un arbre complètement droit, il n'y a pas d'ombre.»

Sa musique comme ses poèmes (à lire dans le livre de Sharon Kanach, *L'homme du son*) sont le reflet de son intérêt et de sa connaissance des philosophies orientales (notamment le bouddhisme). Ces disciplines lui permirent sans doute de supporter sa condition de prophète dans le domaine de la musique dont on sait qu'ils ne sont pas toujours admis de leur vivant, parce que différents, parce que visionnaires. ■■■

Lorsque Scelsi composait, il était souvent en transe et en étroite collaboration avec ses interprètes, ce qui lui a valu l'accusation d'avoir utilisé des «nègres» pour son œuvre. Il a passé les dernières années de sa vie dans un isolement voulu, avec ses amis proches et poursuivant ses écrits. Il a eu le plaisir d'entendre ses œuvres en 1988, juste avant de mourir, le 08-08-88. (le 8 étant son chiffre fétiche).

*L'ondioline est un instrument monophonique inventé par Georges Jenny (musicien et ingénieur français) à la fin des années 1930. Il est constitué d'un simple oscillateur à lampe, d'un petit clavier sensible de trois octaves, d'un transposeur d'octaves et d'un amplificateur. Une série de filtres permet de créer des formes d'onde complexes. L'attaque du son est contrôlée par un mouvement vertical du doigt sur une tige sensible, tandis qu'un mouvement horizontal du doigt crée un glissando ou une modulation et permet le contrôle du vibrato. Fixée sous le clavier, une genouillère d'expression permet de contrôler le volume général tout en jouant. Cet instrument était déjà capable d'imiter les instruments de l'orchestre, de produire des timbres variés.

On peut trouver un dossier complet sur cet instrument sur le site : <http://retrotsf.free.fr/ondioline/ondioline.htm>



Guide du parfait compétiteur

PAR MICHEL FOURNIER

Depuis le milieu du XX^e siècle (pour le meilleur ou pour le pire?), les concours sont devenus un élément quasi incontournable dans le parcours de tout musicien professionnel. Cela s'explique sans doute par de nombreux facteurs : augmentation du nombre de musiciens professionnels, importance des médias, nécessité de se distinguer dans un marché restreint et hautement concurrentiel... Il est à peu près certain que, dans toute discipline musicale, l'artiste en devenir sera appelé à concourir, que ce soit pour un poste dans un orchestre, un poste d'enseignement, ou encore pour obtenir un contrat, un concert...

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

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

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

Règle numéro deux : relativiser les enjeux d'un concours

Il faut bien comprendre que c'est un événement ponctuel, subjectif et aléatoire. Il faut également savoir que le concours n'est pas le seul chemin possible vers la gloire et la célébrité (pour ceux que ça intéresse!). De plus en plus de jeunes artistes talentueux réussissent à faire carrière sans avoir fait le parcours « autflagellatoire » des concours. À titre d'exemple, mentionnons la violoniste américaine Hilary Hahn et le pianiste russe Constantin Lifschitz, tous deux âgés d'à peine 20 ans, mais à la personnalité musicale hors du commun. Rare, mais possible.

Règle numéro trois : être prêt, prêt, prêt

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

La préparation psychologique est également primordiale. Une attitude saine envers les concours étant maintenant acquise (grâce à la mise en application rigoureuse des règles 1 et 2 du présent article), il faut maintenant s'assurer de la mise en œuvre des meilleures conditions de vie avant l'événement : temps de répétition et de sommeil suffisant, vie équilibrée, exercice physique, horaire de travail allégé (sauf à l'instrument!)... De plus, ce n'est peut-être pas le moment indiqué pour les grandes remises en question existentielles! (Notez que l'après-concours aura cet effet-là de toute façon.)

Et comme il y a toujours des imprévus et des surprises de dernière minute, mieux vaut être prêt à tout!

Règle numéro quatre : les juges ne sont pas des ogres

La façon dont le participant perçoit les juges constitue également un élément-clé dans le succès de l'expérience. (Aux professeurs : cela s'enseigne!)

Les résultats ne constituent pas un jugement définitif, et les commentaires des juges devraient avant tout permettre aux participants de s'améliorer et de travailler leurs points faibles.

Il arrive toutefois que certains concurrents reçoivent des commentaires qu'ils jugeront « bêtes et méchants ». Dans de tels cas, les concurrents ne doivent surtout pas hésiter à rencontrer les juges concernés. Il arrive aussi parfois qu'un juge doive écrire rapidement, et ne puisse exprimer sa pensée aussi complètement (ou diplomatiquement!) qu'il le souhaiterait. Les juges font souvent de longues journées, peuvent être fatigués... et jugent toujours à partir de leurs perceptions, de leurs systèmes de valeurs, de leurs goûts personnels. Leur rôle est très difficile : ils évaluent un « produit » non quantifiable.

Dans le cas de concours destinés aux jeunes, qui ont une mission avant tout *formative*, les juges devraient toujours avoir la préoccupation de formuler leurs commentaires de façon constructive. Quant aux responsables des concours, ils ont la responsabilité de sélectionner le jury avec soin, de leur préciser les objectifs et la mission du concours et, idéalement, de leur fournir une grille d'évaluation claire et complète. (Oui, c'est possible!)

Règle numéro cinq : le professeur est directement concerné par l'événement

Le rôle du professeur est primordial. Il a le devoir de choisir un répertoire adéquat. Les pièces doivent constituer un défi raisonnable et bien correspondre à la personnalité du participant. Le professeur a aussi la responsabilité ultime de décider de la pertinence de la participation. Il est le premier responsable de son élève. Il vaut mieux annuler une participation que d'avoir à subir une mauvaise

expérience. Les miracles n'existent pas! Si le participant n'est pas prêt, l'expérience risque d'avoir des effets néfastes sur la motivation et l'intérêt futur. Le professeur doit également connaître les niveaux et les particularités des différents concours, qu'ils soient nationaux ou internationaux. Cela est essentiel pour bien guider les jeunes musiciens dans un dédale où ils risquent de se perdre. Chaque élève est un cas particulier, et le choix des concours doit se faire en tenant compte de sa personnalité, de ses objectifs et de ses capacités.

Il faut se souvenir qu'un concours ne mesure que ce qui est mesurable. On peut mesurer l'habileté technique, le nombre de fausses notes, la résistance au stress, la solidité de la mémoire et des nerfs... On ne peut pas mesurer la musicalité, ni la sensibilité de l'interprète. On ne peut que commenter ce qu'on en perçoit à un moment précis du cheminement artistique.

Mais surtout, il faut savoir rester soi-même! N'essayez pas de plaire au jury, ne faites aucun compromis musical, imposez vos convictions artistiques... Soyez les artisans d'une nouvelle génération de musiciens qui parlent, qui osent, et qui ne craignent ni l'erreur ni la fausse note...

De la musique avant toute chose! ■■■

Ouvrages consultés :

Pâris, Alain. *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale*, Robert Laffont S.A., Paris, 1989. Bastien, James W. *How to Teach Piano Successfully*, third edition, Neil A. Kjos Music Company, San Diego, 1988.

Cet article est d'abord paru dans le numéro de février 2001 de La Muse affiliée.





Jouer avec aisance

PETER JANCEWICZ

NDLR : Ce texte fait suite à celui paru dans le dernier numéro (vous pouvez le consulter en ligne au museaffiliee.com). Vous trouverez ici la dernière partie d'une présentation donnée par l'auteur à la 2007 RCM/CFMTA/MTNA Collaborative Conference à Toronto.

Tout commence dans l'esprit. Avant de faire quoi que ce soit, l'action doit être conçue dans notre esprit et ensuite réalisée. Nous pensons, puis nous faisons. Habituellement, cette séquence est si rapide que nous ne la remarquons pas. Nous avons l'impression de faire, c'est tout. Pour chaque note jouée au piano, notre esprit doit passer une commande qui indique à notre corps comment bouger. Si nous écoutons (fait rare qui vaut la peine d'être souligné!), nous entendons le son que nous venons de créer et pouvons ensuite transmettre des directives au corps pour le prochain. Avec cette séquence en tête, une évidence nous apparaît : la façon dont nous pensons à notre jeu, nos attitudes, nos préconceptions et nos présomptions ont une énorme influence sur notre façon de jouer. Si nous avons une image précise du son dans notre esprit, il y a des chances que notre corps contribue à sa réalisation s'il est entraîné correctement et qu'on ne le brime pas. Si nous avons une image nette d'un mouvement gracieux et effectué sans effort en tête, il y a des chances que nous bougions de cette façon. Si nos pensées sont déformées par des images de son boueux, de mouvements gauches et cet horrible dragon qu'est la nervosité, les probabilités sont très élevées que notre mouvement soit instable et que le son ne soit pas tel que souhaité. Il y a un dicton du monde informatique, GIGO, qui signifie « déchet à l'entrée, déchet à

la sortie » (*garbage in, garbage out*). Le contraire est également vrai. Si nous donnons à notre corps des instructions claires, alors, avec un travail constant et adéquat, le son et le rythme seront adéquats.

Souvent, le meilleur point de départ pour qu'un élève joue bien est notre propre attitude. Les élèves assument que quelque chose sera difficile ou impossible. Dans leur esprit, ils ne peuvent pas réussir. Je dis à mes élèves que s'ils pensent que quelque chose est difficile, il le sera. S'ils pensent que c'est facile, ce le sera. Le problème est qu'ils n'ont pas encore compris comment le réaliser. Une fois qu'on l'a maîtrisé, tout est facile – c'est la définition même de la maîtrise! Le problème réside habituellement dans la façon dont l'élève perçoit l'objet, pas dans l'objet lui-même. J'ai répété à des élèves, un nombre incalculable de fois, que la pièce qu'ils interprètent si bien maintenant aurait été impossible à interpréter l'année dernière. La pièce elle-même n'a pas changé : ce sont eux qui ont changé. Comme Henry Ford le disait : « Que vous pensiez que vous puissiez le faire ou que vous pensiez que vous ne puissiez le faire, vous avez raison. » Même si l'attitude n'est pas tout, une hypothèse négative et fautive peut certainement bloquer les élèves, même si, en réalité, ils sont tout à fait capables de réaliser ce qu'ils pensent ne pas pouvoir réaliser. Assumez que vous *pouvez* le faire et, ensuite, trouvez comment.

L'une des plus grosses et probablement plus étranges présomptions véhiculées est une idée fautive sur la façon dont nos corps fonctionnent, où les articulations, les muscles, etc., sont situés. Notre façon de percevoir ces choses est

généralement déformée par nos présomptions et c'est très important de comprendre et de penser comment nos corps fonctionnent idéalement. Je recommande fortement un entraînement qui comprend une prise de conscience du corps, que ce soit la technique Alexander ou le Feldenkrais. Une excellente référence est le remarquable livre de Thomas Mark, *What Every Pianist Needs to Know About the Body*, publié par les Éditions Gia (www.pianomap.com).

Un autre blocage psychologique qui nous empêche d'apprendre est l'idée que nous devons réaliser quelque chose entièrement, tout de suite, et parfaitement la première fois. Cette fausse perception est souvent liée à une présomption opposée, qui veut que nous ne puissions jamais jouer une pièce aussi longue et aussi difficile. Ces deux présomptions combattent en nous, et nous finissons par nous asseoir devant la partition comme un chevreuil devant une voiture, incapables de bouger un muscle, de peur de nous tromper. Pour combattre ce point mort particulier, j'offre cette règle de base aux élèves quand ils travaillent : résolvez un problème à la fois. Si nous réduisons le problème à sa plus simple expression, il est tout à fait possible de réussir la première fois, et la suivante, ce qui nous permet d'apprendre rapidement et efficacement. Voilà une raison pour travailler lentement. Le niveau de difficulté est presque toujours proportionnel à la somme de la vitesse à laquelle nous jouons et à la quantité de travail effectuée. Jouer les bonnes notes *presto* est plus difficile que les jouer *adagio*. Je dis à mes élèves que le meilleur tempo de travail est celui qui soit aussi rapide qu'ils puissent se le permettre, tout en travaillant sans effort. Si quelque chose paraît difficile, ralentissez et essayez de comprendre pourquoi. Par exemple, si le saut dans la troisième mesure de la Musette en *ré* majeur de Bach pose problème, ralentissez et comprenez d'où vient la difficulté. C'est une trappe de présumer que le saut lui-même est difficile. Vous n'avez tout simplement pas encore compris comment libérer la possibilité de sauter avec facilité. S'il y a un problème avec le saut et avec l'articulation *fa* dièse – *sol* – *la*, réglez le saut d'abord. Vous pouvez être quasiment assuré que vous éprouverez des difficultés avec l'articulation si le saut est maladroit et déséquilibré. Il est tout à fait possible qu'une fois le problème du saut réglé, le problème *fa* dièse – *sol* – *la* le soit aussi, mais sinon, au moins, le problème du saut sera réglé et nous pourrons consacrer notre attention à l'articulation. Une chose à la fois. Une fois le ou les problèmes réglés à un tempo confortable, vous pouvez ensuite considérer augmenter celui-ci. À chaque étape de l'accélération, vous devez répéter le processus : si quelque chose vous retient, comprenez pourquoi.

Quelque chose qui ressemble à une douleur musculaire se produit dans notre esprit. Ce petit démon s'appelle l'anxiété. Il y a tant de choses qui peuvent nous effrayer, comme de jouer des fausses notes, ne pas bien jouer, oublier la partition, etc. Il est difficile, peut-être même impossible, d'éliminer cette anxiété entièrement. Un côté positif de cette anxiété est qu'elle nous pousse à mieux jouer. Mais il est très possible d'éliminer une grande part de stress psychologique (qui mène au stress physique). Je demande souvent aux élèves comment ils se sentent quand ils jouent. Se sentent-ils calmes et joyeux ou anxieux et soucieux? Pouvez-vous atteindre cette note inévitablement avec plaisir ou devez-vous combattre des dragons à chaque pas? Si vous combattez des dragons, pourquoi? Qu'est-ce qui vous empêche de la rejoindre facilement? Pour leur démontrer, je leur tends un stylo et, bien sûr, ils le prennent sans aucune tension. Nous travaillons alors le passage à une vitesse à laquelle la note coupable n'est plus un problème. Si nous travaillons à oublier de penser à rejoindre cette note, ou jouer avec cette accentuation, ou résoudre ce problème d'articulation, après un moment l'anxiété associée au passage se dissipe, puisque alors, nous n'avons plus de souci. Le contraire de l'anxiété est la confiance et il est possible et souhaitable de travailler cette confiance. Je pense qu'il est absurde de ne pas le faire, puisque nous avons *tous* des anxiétés et que nous pouvons certainement prendre des moyens concrets pour la combattre.

Les types de pensées que nous entretenons quand nous jouons ont un effet direct sur la qualité de notre jeu et sur le plaisir que nous en tirons. Si nous entretenons des pensées positives, de calme et de jeu sans effort, elles se refléteront dans notre jeu. Le contraire est également vrai : des pensées déprimantes et futiles mèneront à un jeu mécanique, insipide, sans vie. Voici une courte liste de pensées à éliminer quand vous travaillez. Si nous sommes trop tendus, préoccupés, nos pensées refléteront l'anxiété, l'agitation, la colère, le déplaisir, l'inimitié, la peur, les difficultés, l'absence. Si nous nous emmêlons dans la toile de la futilité, nous nous convainquons que nous ne pouvons le faire, nos pensées laisseront transparaître la déprime, la grisaille, le pessimisme, le désespoir, l'absence. Au contraire, si nous avons des pensées positives, nous nous sentirons légers et optimistes et notre jeu reflètera cette réalité.

Nous avons tous un outil particulier qui nous permet de régler tous ces problèmes : l'attention. Toutes sortes d'images, de sons, d'odeurs nous bombardent constamment, mais nous ne les remarquons pas, pas par manque de sensibilité ou d'intelligence. La bonne nouvelle est que nous pouvons choisir



l'objet de notre attention. Remarquez les sons dans la pièce dans laquelle vous vous trouvez présentement. Que pouvez-vous entendre que vous n'aviez pas entendu avant? Refaites l'exercice en portant attentions à vos sensations physiques. Sentez-vous vos pieds sur le sol? Votre coccyx sur la chaise? Vos vêtements sur votre peau? Les aviez-vous remarqués avant que je n'en parle?

Quand les élèves travaillent ou jouent, je leur dis toujours de porter attention aux sensations et au son. Quand nous portons notre attention sur une sensation physique, nous pouvons sentir si ce mouvement est léger et fait sans effort. Nous pouvons sentir si notre bras résiste au mouvement ou si notre poignet est tendu. Nous pouvons sentir si nos corps se sentent bien quand nous jouons. Ce devrait être le cas. J'ai lu que la célèbre professeur Dorothy Taubman disait que jouer le piano devait être «délicieux». Puisqu'il existe un lien direct entre comment nous nous sentons et comment le piano sonne, si nous portons attention au son, nous entendrons le piano refléter notre «délicieux» état d'esprit, tout comme le public en récital. Quelle sensation! Si nous portons notre attention sur nos pensées, nous pouvons immédiatement sentir si notre état d'esprit est tel que nous le souhaitons pour jouer du piano. Si nous pensons que nous sommes incapables de réussir tel passage, sommes-nous dans l'état d'esprit idéal pour travailler? Je ne pense pas.

Au fur et à mesure que nous prenons conscience des failles de notre raisonnement ou de notre mouvement, nous pouvons prendre les mesures pour le corriger. J'aime parler aux élèves du Bonhomme sept-heures. Quand j'étais un enfant, mon Bonhomme sept-heures habitait sous les marches du sous-sol. Terrifiant. Mais il n'est jamais là quand vous prenez enfin votre courage à deux mains pour vérifier. C'est la même chose quand vous jouez du piano. Ce sont les choses que nous ne réalisons pas qui nous effraient. Nous avons peur des choses que nous ne connaissons pas ou ne pouvons pas voir. Le truc ici est d'essayer de devenir le plus conscient possible. Tout a son importance : une jambe qui se tend quand vous sautez vers cette note haute, une respiration soudaine, un accent non voulu, une note qui ne chante pas. Voici venu le moment d'examiner ce que nous faisons et de trouver des façons de les faire avec facilité. Quand je travaille, j'essaie toujours d'être conscient du son (à l'écoute) et de la sensation, puisque les deux sont liés.

Donc, la façon dont nous pensons est la façon dont nous jouons. Cela vaut bien l'effort de porter attention aux pensées qui vous habitent quand vous jouez. Ce que nous faisons à l'instrument est ce que nous faisons quand nous nous exerçons. Si nous travaillons avec tension, ennui, anxiété, nous



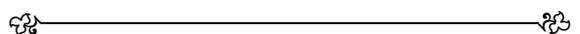
jouerons de cette façon. Si, d'un autre côté, nos séances d'exercice sont calmes, détendues, remplies de la joie de la découverte et du plaisir de la musique, alors, bien sûr, notre jeu s'en ressentira. Le meilleur outil de travail est l'attention et, grâce à elle, nous pouvons prendre conscience. Si nous abordons ce passage difficile avec peur et trépidation à chaque fois que nous le travaillons, comment espérer être confiant en récital? Si nous l'abordons avec confiance et joie lorsque nous le travaillons, si après avoir dévolu notre attention à toutes ses subtilités, nous aurons bien plus de chances de le réussir en concert.

Récapitulons les éléments importants pour jouer avec aisance : Le piano fonctionne d'une certaine façon et il est régi par des principes physiques (lois du mouvement et de l'acoustique) et la nature de l'action du piano. L'interprète doit les respecter et être lié au piano pour bien jouer.

Le corps fonctionne d'une certaine façon, selon certains principes physiques tels que le levier, les muscles antagonistes, la contraction et la relaxation. Travailler contre ces principes mène à une tension inutile, nuit à l'expression musicale et tue la joie de jouer. Le pianiste doit se connecter à son corps pour bien jouer.

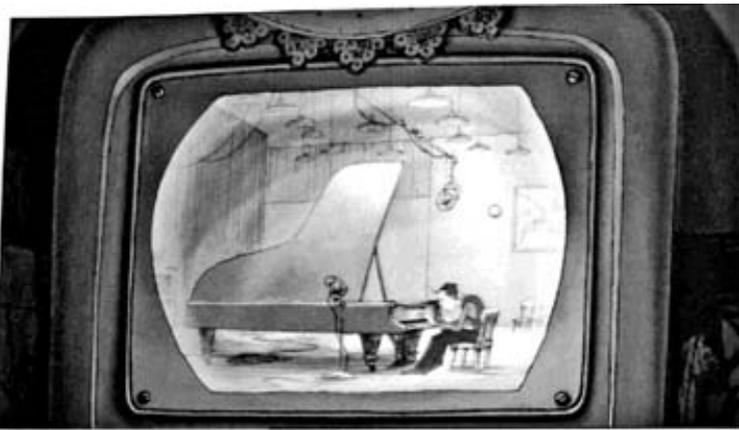
L'esprit fonctionne d'une certaine façon, selon un nombre de principes psychologiques. En s'y opposant, on crée de l'anxiété et de la tension, qui se transmettent à la façon dont le corps bouge, au son du piano. Le pianiste doit se connecter à son esprit et, à travers celui-ci, la musique pour bien jouer.

Les points importants pour jouer avec aisance sont de comprendre et de respecter la façon dont le piano fonctionne et d'ensuite transmettre ces connaissances à notre esprit, notre corps et notre âme, de façon à obtenir la sonorité sans effort requise par notre vision artistique. La tension mentale et physique, l'anxiété, la peur, la nervosité, tous ces ennemis familiers sont les brouillards qui obscurcissent notre vision musicale et nous empêchent de vraiment entendre et ressentir la magie et la beauté d'une musique exquise que nous avons le privilège de pouvoir jouer. Je vous souhaite à tous la joie de jouer avec aisance. ■■■



[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.



Les prodiges : un cadeau empoisonné ?

LUCIE RENAUD

On note chez certains enfants des facultés tellement extraordinaires qu'on ne saurait les rattacher à aucune cause connue. On cite souvent le cas de Mozart, transcendant les difficultés de deux instruments dès ses premiers balbutiements ou presque. Ce dernier s'était inventé un système de notation musicale dès l'âge de trois ans, et à six ans, il pouvait jouer n'importe quelle partition au violon même s'il n'avait jamais pris de leçon ! Lors d'une répétition à laquelle participait son père, Léopold, excellent violoniste lui-même, il joua en lecture à vue la partie de deuxième violon de six trios de Wenzl, compositeur oublié aujourd'hui. Mozart ne règne pas seul bien sûr au panthéon des musiciens prodiges. Paganini, Liszt, Beethoven, Saint-Saëns, Rubinstein, Wieniawski et, plus récemment, Yehudi Menuhin et Yo-Yo Ma, sans oublier, plus près de nous, le Canadien André Mathieu, tous ont démontré des dons exceptionnels pour leur instrument dès leur plus jeune âge. Certains prodiges donnent parfois l'impression d'être des animaux de cirque bien dressés, tandis que d'autres nous stupéfient, non pas tant par leur virtuosité brute ou leur assurance que par une richesse d'expression déroutante.

La part des parents

On ne peut relier le génie précoce à des facteurs héréditaires. On peut noter par contre une corrélation entre l'engagement des parents et les accomplissements de l'enfant. Le rôle parental dans le développement du potentiel d'un

enfant prodige peut passer par une palette infinie de nuances, du parent attentionné mais pas trop directif jusqu'à l'obsession malade ! Le violoncelliste Janos Starker, professeur à la prestigieuse Indiana University à Bloomington, raconte souvent l'histoire amusante de sa mère lui préparant de minuscules sandwiches qu'elle déposait sur son lutrin, lui enlevant ainsi la tentation de se lever et d'aller voir ailleurs ! Elle avait même acheté un perroquet qu'elle avait dressé à répéter une unique phrase, «Travaille, Janos, travaille !»

Franchement moins amusante est l'histoire de la pianiste Ruth Slezynska, qui avait fait ses débuts en 1929 à l'âge de quatre ans. Dans son autobiographie, elle raconte comment son père la forçait à s'exercer pendant neuf heures tous les jours sans tolérer aucune erreur, allant jusqu'à la frapper à la moindre fausse note. À l'âge de 15 ans, une dépression grave mit un terme abrupt à sa carrière.

Les dangers qui guettent le prodige sont bien réels. Le violoncelliste Yuli Turovsky, chef de l'orchestre de chambre I Musici de Montréal, précise : « Il est parfois difficile de résister à la tentation d'exploiter ce potentiel immense. Dieu semble s'être penché sur le berceau de ces enfants en leur versant une avance de talent. Quand ils atteignent l'âge adulte, ils cherchent à comprendre le processus de création musicale et se trouvent souvent incapables de le faire. La transition s'avère difficile. Sur 100 prodiges, je dirais qu'un seul devient un artiste véritable. Je pense à Anne-Sophie Mutter qui, après un silence quasi total de près de deux ans, est revenue en force et mène maintenant une brillante carrière. »



Le devoir du professeur

Le rôle du professeur dans le développement d'un enfant prodige reste essentiel. Il doit servir de guide et rationaliser le travail effectué par le musicien : la technique, les détails de phrasé, le sens de l'interprétation. Il importe également de veiller à transformer une machine merveilleuse en adulte équilibré. L'adolescence, une étape douloureuse, même pour les supervedettes d'un instrument. «Les enfants s'habituent à être considérés comme exceptionnels, mais souvent, à l'adolescence, les musiciens qu'ils avaient toujours vus comme inférieurs les rattrapent. À un certain niveau, tout le monde peut maîtriser les chevaux de bataille du répertoire», rappelle M. Turovsky. Le professeur doit savoir pousser l'enfant, mais aussi le retenir. Il peut s'avérer dévastateur de constater qu'on a tout accompli enfant, qu'il ne reste plus aucun défi à relever à l'âge adulte. M. Turovsky note une autre lacune importante : «Les prodiges sont souvent tellement concentrés sur leur instrument qu'ils n'ont pas le temps de vivre des expériences culturelles : aller au musée, au théâtre, étudier la littérature. Ils se consomment eux-mêmes, ne pouvant plus se renouveler intellectuellement et émotivement.»

On peut se demander pourquoi certains professeurs semblent des usines à prodiges. La réponse est simple. Il suffit souvent qu'un seul prodige soit associé à un professeur pour que, spontanément, tous les parents des aspirants se ruent sur celui-ci, croyant qu'il détient une recette magique. On pouvait qualifier Dorothy DeLay, de l'école Julliard, de magicienne du violon. En effet, elle a formé Itzhak Perlman, Midori, Nigel Kennedy, Nadja Salerno-Sonnenberg, Sarah Chang et plusieurs autres vedettes. Elle insistait pour que ses élèves s'exercent un minimum de cinq heures tous les jours, en excluant les répétitions d'orchestre ou de musique de chambre. En réalité, les jeunes violonistes jouent ainsi entre 10 et 12 heures. Il n'est donc pas tellement surprenant de constater les progrès phénoménaux accomplis dans un court laps de temps.

Géographie des prodiges

On peut cibler des zones géographiques qui comptent un nombre effarant de prodiges. La plupart des grands violonistes du début du XX^e siècle étaient originaires de Russie ou de l'Europe de l'Est. Pensons à Efrem Zimbalist, Nathan Milstein, Mischa Elman, Jascha Heifetz. «Tous ces violonistes étaient juifs, explique M. Turovsky, lui-même un produit des conservatoires russes. Les parents voyaient, en encourageant leurs enfants, une façon d'améliorer les conditions de vie de toute la famille. Les juifs n'avaient pas le droit d'habiter dans les capitales, sauf les musiciens talentueux. C'était le rêve de tous les parents, une porte de sortie vers l'Occident.»

Plus récemment, le vent a tourné du côté de l'Asie. On estime qu'un enfant sur quatre étudie actuellement un instrument de musique en Chine et on construit des conservatoires qui ressemblent à nos tours de bureaux. De plus, la société orientale a une tradition de profond respect du travail durement accompli et porte une vénération sans borne au professeur. Turovsky croit également que l'étude de la musique classique demeure une façon privilégiée d'accéder à la culture occidentale : «L'attrait de la nouveauté compte pour beaucoup, pense-t-il. On reprochait fréquemment aux musiciens asiatiques de posséder une technique époustouflante, mais de rester très superficiels musicalement. Ce n'est plus le cas maintenant, comme en témoignent les palmarès des récents concours internationaux.

Étincelle de génie, labeur intense, parents très présents, professeur totalement dévoué, voilà autant de composantes dans une équation parfois explosive, à l'équilibre souvent difficile à atteindre. Bénédiction ou malédiction? Le débat reste entier. ■■■



Semaine de la musique canadienne

LUCIE RENAUD, COORDONNATRICE ÉDITION 2007

Un peu plus de 60 jeunes musiciens âgés de 5 à 15 ans (élèves de 17 professeurs) ont participé à la Semaine de la musique canadienne à Montréal cette année. Les récitals se sont tenus au Collège Regina Assumpta le samedi 17 novembre et ont mis en lumière les œuvres de plusieurs compositeurs canadiens reconnus et de quelques jeunes compositeurs. Cinq nouvelles œuvres de Méлина Claude (*Petite suite pour Thérèse, Lucioles et papillons, Chant de lune, Rêverie en pagode* et *Saute-mouton*) de même qu'une nouvelle œuvre de Danielle Fournier (*Bleu indien*) ont d'ailleurs été créées lors de cet événement.

Le pianiste et compositeur Michel Fournier était le juge invité cette année. Même si aucune note n'était décernée, il a pris le temps d'écrire quelques commentaires sur chacune des interprétations. Lors d'une rencontre informelle avec les pianistes après les récitals, il a mis l'accent sur la qualité exceptionnelle de leurs interprétations et a salué leur dévouement à la musique. Les yeux et les oreilles des jeunes étaient grand ouverts au cours de ces échanges.

Trente élèves (24 solos et 3 duos, représentant 12 professeurs différents) ont été choisis pour participer au concert gala, qui s'est tenu le 24 novembre. Nos jeunes musiciens ont été de vibrants ambassadeurs des œuvres de 21 compositeurs canadiens différents ce soir-là. (Trois de ces compositeurs étaient dans la salle et ont été chaudement salués par le public.)

Grâce à la générosité du Centre de musique canadienne (bureau de Montréal), des partitions ont été remises aux 30 interprètes. Les œuvres avaient été soigneusement choisies

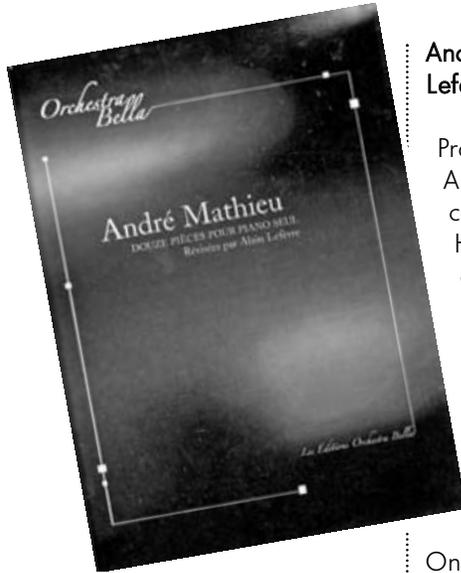
pour plaire aux élèves (et pouvaient être interprétées aisément à chaque niveau). Tous semblaient particulièrement heureux de feuilleter les partitions après le récital. Michel Fournier a de plus remis trois bourses spéciales à des élèves méritants, sommes puisées à même son portefeuille.

Des billets de tirage ont été remis aux participants au début de la soirée. Ils couraient ainsi la chance de gagner un prix supplémentaire. L'Orchestre symphonique de Montréal a offert une paire de billets pour son concert *Chantons Noël*, de même qu'une passe familiale pour une représentation de *Pierre et le loup* en mars prochain. L'étiquette canadienne Analekta a pour sa part remis huit disques de musique canadienne (principalement des œuvres d'André Mathieu) pour ce tirage.

La semaine de la musique canadienne a certainement démontré la vitalité de la musique canadienne et de l'éducation musicale en général. Quand on leur a demandé s'ils participeraient de nouveau à l'événement l'année prochaine, tous ont répondu de façon affirmative. Cette réponse est certainement la preuve la plus éloquente que la musique est vivante et vibrante au Canada et qu'un tel événement reste d'une importance cruciale. ■■■



NOUVEAUTÉS COOP



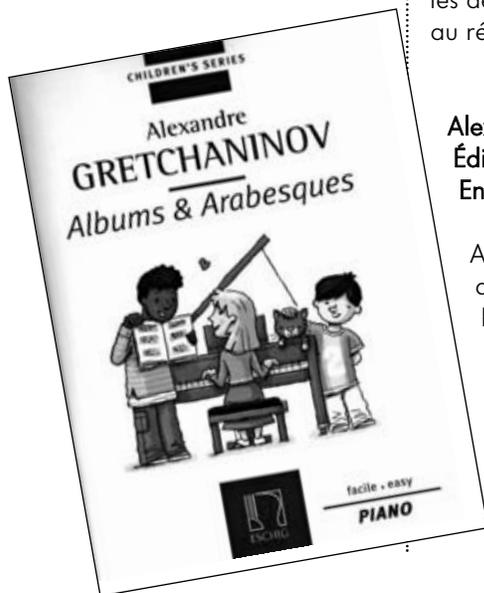
André Mathieu. Douze pièces pour piano seul. Révisées par Alain Lefèvre. Éditions Orchestra Bella. Niveau 6^e à avancé. Environ 49 \$

Prolongement naturel du travail considérable entrepris par Alain Lefèvre pour réhabiliter les œuvres d'André Mathieu, ce recueil de 12 pièces (qu'on retrouve toutes sur l'enregistrement *Hommage à André Mathieu*, sous étiquette Analekta) a été assemblé avec minutie. Nous ne reviendrons pas ici sur l'inimitié qui règne entre le pianiste et les Éditions du Nouveau Théâtre Musical, qui ont fait paraître il y a quelques années les partitions de Mathieu. Mentionnons seulement qu'Alain Lefèvre a colligé nombre de versions des œuvres choisies ici, les a comparées, analysées, nettoyées. Cette attention se transmet à ces partitions mises en page par le chef et compositeur Gilles Bellemare. La clarté du texte est irréprochable et le cahier spiralé permet une utilisation aisée. On regrettera peut-être le prix légèrement élevé du produit.



Jennifer Linn. Les petites images. Original piano solos in impressionist style. Hal Leonard, 2006. Niveau 3^e à 5^e année. Environ 9 \$

Compositrice de matériel pédagogique pour la Méthode Hal Leonard, Jennifer Linn signe ici un recueil de sept pièces tributaires de l'univers de Debussy, aux titres français évocateurs (*Tonnerre sur les plaines, Voiliers dans le vent, Le grand « dièse » blanc*) et aux harmonies franchement impressionnistes, qui démontre un grand sens poétique. En début de volume, la compositrice présente ses œuvres et s'attarde sur l'imagerie suscitée, le processus compositionnel (analyse des motifs mélodiques ou rythmiques) mais aussi sur certaines difficultés rencontrées dans les partitions (polyrythmes, coordination entre les deux mains). Pour ouvrir doucement les jeunes oreilles au répertoire de Debussy et de Ravel.



Alexandre Gretchaninov. Albums & Arabesques. Éditions Eschig, 2006. Niveaux 1^{er} à 4^e années. Environ 18 \$

Alexandre Gretchaninov a connu un parcours exceptionnel qui l'a mené de la Russie à la France puis aux États-Unis. Élève d'Arensky et de Rimski-Korsakov, Gretchaninov est un compositeur prolifique, qui a connu une activité importante de pédagogue, particulièrement à Moscou et à Saint-Petersbourg. C'est dans ce cadre qu'il a écrit nombre de pièces pour la jeunesse, miniatures des plus charmantes, toujours musicales et jamais complaisantes, un peu comme le sont les perles de l'*Album pour la jeunesse* de Schumann. Quarante petits bijoux à s'approprier.

Helen Marlais. *In recital with classical themes*. FJH Music Company, 2007. Divers niveaux. Environ 8 \$ avec CD

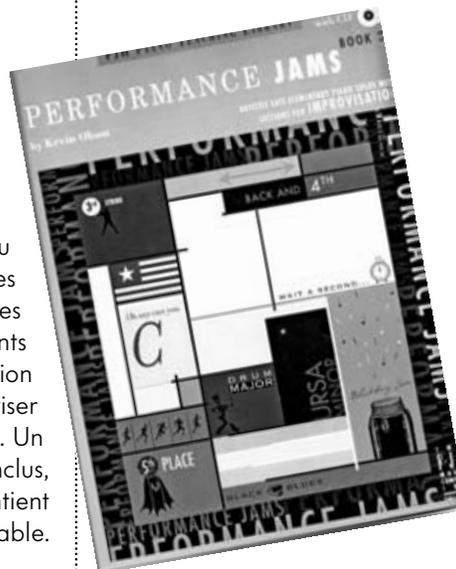
Cette nouvelle série est dédiée aux grands thèmes du répertoire classique, à travers des arrangements simples mais bien pensés.

Excellent matériel complémentaire ou de lecture préparée, le recueil comprend aussi bien des arrangements d'extraits symphoniques (le thème du *Lac des Cygnes* ou le thème immortel de la *Cinquième* de Beethoven, par exemple, dans le premier volume) que d'œuvres concertantes (le *Concerto n° 26* de Mozart) ou vocales (*O mio babbino caro*). De plus, certaines pièces sont arrangées pour quatre mains, ce qui motivera sans doute les plus récalcitrants à lire.



Kevin Olson. *Performance Jams. Artistic Late elementary piano solos with sections for improvisation*. FJH Music Company, 2007. Deux niveaux. Environ 10 \$ avec CD

Pas toujours facile d'intégrer l'improvisation ou la composition dans le curriculum déjà chargé des jeunes pianistes. Kevin Olson propose ici une série de pièces attrayantes qui permettent aux élèves d'explorer les rudiments de l'improvisation. La pièce débute toujours avec une portion écrite, qui influencera la façon dont l'élève devra improviser ensuite, en suivant des lignes directrices très précises. Un accompagnement pour le professeur est également inclus, qui soutiendra le jeune improvisateur et assurera qu'il maintient un tempo relativement stable.



Kevin Olson. *Concerto Bravo. An artistic late intermediate piece for two pianos*. FJH Music Company, 2007. Niveau 5^e ou 6^e années. Environ 9 \$

Une commande de l'Utah Music Teachers Association pour célébrer son 50^e anniversaire, le *Concerto Bravo* est à la fois virtuose et mélodique. Les élèves intermédiaires auront beaucoup de plaisir à apprivoiser ses thèmes et ses harmonies, tandis que les professeurs seront ravis de noter l'attention avec laquelle le compositeur a intégré certains éléments didactiques. Les mouvements extérieurs sont virtuoses, sans être tape-à-l'œil, tandis que le mouvement central laisse place à un jeu d'une grande liberté. À découvrir!



Le musicien millionnaire

DANIELLE LANGEVIN

Ces questions sont extraites du nouvel ouvrage publié par l'auteur.

100\$ Sur le Pont d'Avignon, de quelle façon dansait-on ?

- a) Tous en rond
- b) En couples
- c) En ligne
- d) Les femmes au milieu, les hommes alentour

200\$ Lorsqu'une chose est passée inaperçue, on dira qu'elle s'est faite ...

- a) Sans tambour ni trompette
- b) Tambour battant
- c) Dans un roulement de tambour
- d) Sans tambouriner

300\$ Quelqu'un qui a un chant très harmonieux chante comme ...

- a) Un rossignol
- b) Une cigale
- c) Une tourterelle
- d) Une alouette

500\$ Dans les aventures de Tintin, comment s'appelle l'insupportable cantatrice qui chante l'Air des bijoux de Faust ?

- a) La Callas
- b) La Castafiore
- c) La Cagliostro
- d) Marguerite

1000\$ Qu'appelle-t-on communément la danse de Saint-Guy ?

- a) La tarentelle
- b) La gaillarde
- c) La gigue
- d) Une maladie neurologique

2000\$ Quel ensemble se compose d'un piano, un violon et un violoncelle ?

- a) Trio pour piano
- b) Trio à cordes
- c) Trio jazz
- d) Trio combo

5000\$ Ce parfum de la maison de haute couture parisienne Lanvin a un nom musical :

- a) Arabesque
- b) Arpège
- c) Arioso
- d) Adagio

10000\$ À cause de quelle particularité physique Franz Schubert était-il surnommé Schwammerl ?

- a) Sa petite taille
- b) Sa coupe de cheveux
- c) Son embonpoint
- d) Sa forte myopie

15000\$ Quel était le prénom du compositeur français Milhaud ?

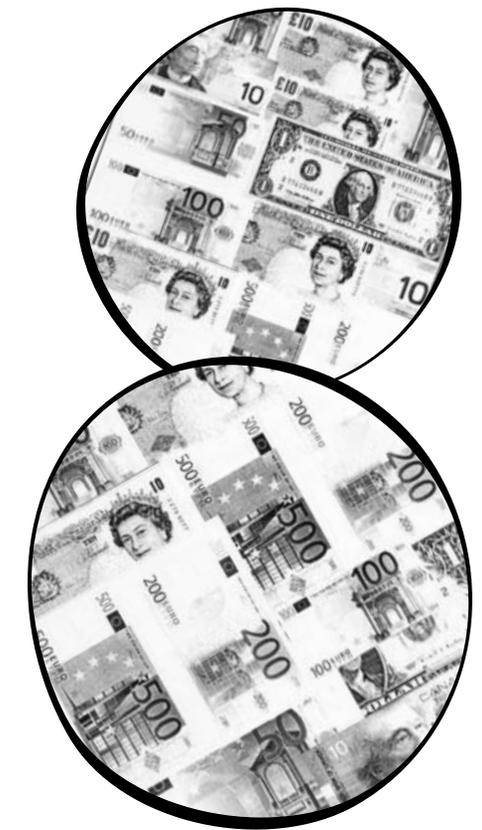
- a) Darius
- b) Cyrus
- c) Claudius
- d) Marcus

25000\$ Laquelle de ces symphonies n'est pas de Wolfgang Amadeus Mozart ?

- a) Linz
- b) Prague
- c) Paris
- d) Londres

50000\$ Qu'indique le terme musical *attaca* ?

- a) Jouer avec force
- b) Passer à la section suivante du morceau sans s'interrompre
- c) Jouer les notes détachées
- d) Indique à l'ensemble de l'orchestre de jouer



100000\$ Certains titres d'œuvres de Beethoven sont suivis des lettres WoO, qui signifient :

- a) Œuvre posthume
- b) Œuvre sans numéro d'opus
- c) Œuvre annexée
- d) Œuvre attribuée

250000\$ Qui a composé une Symphonie no 0, aussi appelée The Zeroth ?

- a) Gustav Mahler
- b) Richard Wagner
- c) Anton Bruckner
- d) Arthur Honegger

500000\$ Qui était Carl Maria von Weber par rapport à Wolfgang Amadeus Mozart ?

- a) Son beau-frère
- b) Son beau-père
- c) Son oncle, le frère de sa mère
- d) Le cousin de son épouse

1000000\$ Lequel de ces instruments n'a pas de frettes à son manche ?

- a) La mandoline
- b) Le luth
- c) La viole de gambe
- d) La viole d'amour



  museaffiliee.com  

 **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 

