

la muse affiliée

volume 11 / n° 1 / automne 2008



Table des matières

La musique de Maurice Ohana :
sans dogme et sans tyrannie
par JOËLLE COUDRIOU {p 4}

L'éducation populaire
et l'enseignement
privé aux adultes :
des points communs ?
par GENEVIÈVE BEAUDET {p 7}

Un, c'est bien, mais deux, c'est mieux !
Commencer l'apprentissage d'un deuxième
instrument sur le tard

par MARIE MULLER {p 9}

Études opus 25 et Trois nouvelles études
de Chopin *par LUCIE RENAUD {p 13}*

Consolation n° 3 de Liszt *par JULIE WILSON {p 16}*

Nouveautés COOP *par LUCIE RENAUD {p 18}*



Matisse *Leçon de musique*

Équipe de rédaction



RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud
RÉDACTION : Geneviève Beaudet,
Joëlle Coudriou, Marie Muller, Julie Wilson
RÉVISION LINGUISTIQUE: 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.*

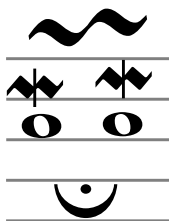
Parlons-nous une langue morte ?

LUCIE RENAUD
rédactrice en chef

En tant que musiciens classiques, sommes-nous une espèce en voix d'extinction ? Devrons-nous bientôt nous regrouper en chapitres secrets d'une quelconque organisation occulte pour échanger nos impressions sur une sonate, une symphonie, un compositeur en particulier ? Parlons-nous une langue qui est encore compréhensible, je dirais même plus, pertinente dans la société contemporaine dans laquelle nous vivons ?

Pas une semaine ne se passe sans qu'on entende une organisation musicale classique – fût-elle chef de file dans son créneau – se plaindre que les salles se vident, que les mélomanes purs et durs deviennent denrée rare, qu'on assiste à un dangereux vieillissement du public. On parle sans cesse des têtes blanches qui hantent les salles de concert, des jeunes qui n'écoutent que des chansons pop sans substance. On réalise de plus en plus combien la compétition entre les organisations est devenue féroce. Un même soir à Montréal, il n'est pas rare de pouvoir hésiter entre une dizaine d'offres de concerts, certains donnés par des maîtres et d'autres par la relève. Ce genre de situation est pourtant une arme à double tranchant. Si elle semble avantageuse pour le mélomane, elle devient source de tensions entre les divers organismes qui ne savent plus où donner de la tête pour attirer une clientèle en apparence stagnante.

En 2008, est-il possible de rendre le concert classique suffisamment attrayant pour attirer en salle de nouveaux adeptes ? A-t-on fait le tour de l'expérience ? Il faut réaliser que le concert a beaucoup évolué au fil des siècles. D'événement relativement intime à l'époque baroque à mondain avec Mozart, il est devenu geste presque politique avec Beethoven, avant de se muer en cirque pur et simple avec Liszt. Peu à peu, le concert est devenu un événement très policé, aux codes multiples et qui ont très peu changé au cours des dernières décennies.



On me dira que je suis devenue blasée et vous aurez peut-être un tantinet raison. Oui, je l'avoue, j'apprécie particulièrement de pouvoir découvrir une nouvelle œuvre et de sortir un peu des sentiers battus, même si je comprends que, de temps en temps, on aime bien retrouver de vieux amis et se couler entre les pages d'une sonate de Beethoven, d'un

nocturne de Chopin ou même du *Clair de lune* de Debussy. Mais le public, lui, le vrai, que veut-il entendre ? Est-on condamné à rouler indéfiniment dans la même ornière vers une voie de garage éventuelle ?

Tant qu'on trouvera des musiciens passionnés, il y aura espoir de renouveau. Bien sûr, tant que ceux-ci, quelquefois par paresse, souvent par peur de l'inconnu, continueront de toujours proposer les mêmes œuvres aux néophytes, aucun salut ne sera envisageable. Les jeunes sont-ils foncièrement anti-musique classique ? Je suis convaincue que non. Combien d'entre eux collectionnent les trames sonores de leurs films préférés ? Votre jeune écoute du *power metal* ? Il est à deux clics de souris d'une symphonie classique, ce genre musical marie avec une surprenante diversité orchestrations somptueuses, formes vastes et références à des œuvres classiques.

Alors, parlons-nous une langue morte ? Je ne crois pas. Peut-être un peu poussiéreuse, je vous l'accorde, mais un chiffon, c'est facile à trouver, non ? Dans le monde littéraire, y a-t-il encore place pour Molière, Balzac, Stendhal, Flaubert, Mallarmé, Baudelaire ? Évidemment. Oui, les lecteurs d'aujourd'hui apprécieront peut-être une couverture au design revisité plutôt qu'une édition originale, mais les mots, le sens, l'émotion transmise, sont encore d'actualité. Alors, si on dépoussiérait Bach, Mozart, Schumann, en les juxtaposant à des œuvres d'aujourd'hui par exemple ? Les allergiques éternueront un peu, peut-être. Tant pis... Les autres seront ravis de s'approprier ces joyaux. **Bonne année musicale à tous !**

La musique de Maurice Ohana : sans dogme et sans tyrannie



JOËLLE COUDRIOU

Parmi la multitude des pièces pour piano que j'aime découvrir ou redécouvrir, mon choix se dirige naturellement vers les œuvres de Maurice Ohana, compositeur rencontré assez tard dans ma vie de pianiste amateur par le biais de l'analyse de la *Sonatine Monodique*. J'ai ensuite exploré les *Études* et les *Préludes*, bien que ma préférence aille au départ aux trois *Caprichos*. Sa production pour le piano est tout simplement impressionnante de par son originalité, mais il ne faut pas oublier la somme de son œuvre dans laquelle l'on trouve de grandes pièces pour de très diverses formations.

Maurice Ohana est né en 1914 au Maroc, à Casablanca, onzième enfant d'une famille nombreuse d'origine espagnole. Dans le salon de sa maison trône un piano dont il va se mettre à jouer très tôt, et c'est là son premier coup de cœur, notamment pour la musique de Debussy. Sa nourrice gitane et sa mère ont fortement influencé son affection pour le *Cante Jondo* espagnol, les musiques andalouses et il est resté attaché aux musiques berbères du Maroc, notamment pour leur caractère improvisé.

Ses références vont fréquemment à Chopin, Debussy, De Falla, en plus des rythmiques et sonorités espagnoles et nord-

africaines, dont on retrouve très tôt des traces dans le célèbre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (*Plainte pour Ignacio Sanchez Mejias*), mais aussi aux grands pianistes de jazz et à la liberté de leurs improvisations que l'on retrouve dans son univers marqué d'originalité. De plus, il est fasciné par les chants sacrés anciens tels que les chants byzantins, auxquels il rendra hommage dans les *Cantigas* par exemple.

L'une des caractéristiques de l'œuvre d'Ohana est son extrême intransigeance face à tout dogmatisme, à tout intellectualisme, à toute « tyrannie artistique » selon ses propres paroles en ce qui concerne la composition et ses sources d'inspiration. Il a d'ailleurs fondé le groupe Zodiaque dans les années 1930 en réaction à l'hégémonie de l'école sérielle, jugée dictatoriale et limitative, ce qui l'a dans un premier temps beaucoup isolé du milieu musical de son époque.

Mais ce compositeur n'est pas pour autant réfractaire aux expériences avant-gardistes du xx^e siècle, sa musique étant également caractérisée par son intérêt sans doute hérité de Debussy (mais aussi de Bartók) dans ses dernières œuvres pour les micro-intervalles (tiers et quarts de ton) qu'il a d'ailleurs utilisés dans son œuvre *Le Tombeau de Debussy*. En outre, il a à la fois libéré la gamme du carcan diatonique, affranchi le rythme de la barre de mesure et exonéré la voix humaine de l'empire du *bel canto*.



Il s'est également intéressé à l'utilisation de l'électroacoustique, ce qui a constitué une nouvelle étape dans son travail de composition et a donné lieu à des œuvres comme *Cris*, pour chœur *a capella*, les *24 Préludes* (un hommage à Chopin), l'*Anneau de Tamarit* (pour violoncelle et orchestre), ou la *Messe*, mais aussi à l'Opéra de Pékin, qui l'a influencé dans la création des *Contes de l'honorable fleur*.

Si son instrument de prédilection est resté le piano, il a aussi enrichi le répertoire de la percussion d'œuvres aussi passionnantes que le *Silencieux*, ou intimement mêlées celles-ci à la voix ou au piano, notamment dans les deux dernières *Études* ou *Sybille* (pour voix, percussion et bande magnétique). La somme de tout son travail compositionnel est contenue dans l'opéra *La Célestine*, composé en 1988.

musiciens qui me les ont données. Je les ai reçues concrètement de la mer, du vent, de la pluie sur les arbres et de la lumière, ou encore de la contemplation que je recherche parce qu'ils ont l'air d'appartenir plus à la création du monde qu'à nos contrées civilisées.» Le fait d'enseigner la composition lui est toujours apparu comme étrange autant que dangereux, de peur de tomber dans la démagogie. Selon Francis Bayer, il a fait passer à ses rares «élèves» ce message de la nécessité de la fondamentale de l'authenticité personnelle, de la profondeur de sa conviction et de son engagement avant toute entreprise de l'acte de composition. Il a communiqué son attention à la matière sonore comme point de départ absolu, la disponibilité nécessaire à sa propre existence et la densité assortie d'humilité avec laquelle il faut y être présent.

Doté d'un amour passionné de la vie qui le pousse à coller à la réalité organique du son et épris de liberté, il est resté résolument indépendant face aux chapelles musicales de son temps. Mais s'associe à cette liberté une extrême rigueur et le sens du sacré, loin de toutes confessions religieuses. Dans la musique, le savant et le populaire sont intimement liés, ce qui a sans doute permis sa diffusion plus large au public.

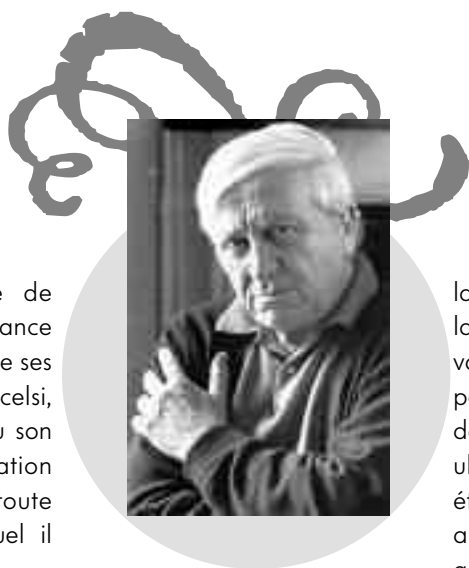
Pour lui, le fondement du langage musical repose principalement sur la voix et la percussion, bien qu'il compose pour toutes sortes de formations, l'ensemble instrumental étant le plus souvent organisé de façon inhabituelle. D'autre part, la forme doit s'adapter à la sonorité d'un instrument et non appliquer sa loi à un matériau sonore. Le point de départ d'une composition réside dans l'intuition qui peut se dégager d'un espace sonore, aux résonances naturelles de celui-ci. On peut donc parler de «forme organique» (selon les termes d'Edith Canat de Chizy), dans la mesure où la forme découle



Maurice Ohana n'a jamais voulu enseigner la composition, bien que de jeunes compositeurs – dont Guy Reibel, Francis Bayer et Nicolas Zourabichvili – aient eu parfois la chance de bénéficier de ses conseils lorsqu'il remplaçait un ami. Il a déclaré : «Les grandes leçons de musique, ce ne sont pas les

directement du son. Ohana parlait lui-même d'*éthique musicale*, par rapport au respect du matériau sonore.

J'ai été séduite au cours de mes recherches sur le compositeur par sa position au sujet du «contact sensoriel immédiat



avec le sonore», l'héritage assumé de Debussy et de De Falla, et la prédominance du timbre et du rythme sur la structure de ses œuvres. Amoureuse de la musique de Scelsi, je suis sensible à la nature physique du son comme point de départ, à l'exploration minutieuse de ce son qui évite toute abstraction abusive, tout dogme auquel il faudrait obéir pour faire «comme»...

Cette aventure à partir du son apparaît nécessaire dans un monde musical où le risque est d'établir des lois qui enferment les possibilités sonores dans des tapisseries compliquées et illusives, notamment avec les possibilités de traitement de sons actuelles, loin de la réalité de l'émotion pure et naturelle du son lui-même. Cela signifie se mettre à l'écoute du son d'abord et s'engager ensuite à le développer et non le contraire.

Je vous conseille particulièrement les trois *Caprichos*, composés séparément entre 1944 et 1953 puis regroupés en une sorte de suite, inspirés pour le premier d'une gravure de Goya, «*Enterrar y callar*», le second représentant un hommage à Luis Milan, célèbre luthiste espagnol du XVI^e siècle, le troisième étant un Paso, forme dansée utilisée par le Padre Soler au XVIII^e siècle. Puis les *Douze Etudes d'interprétation* (1982) où s'exprime le désir du compositeur de souligner l'héritage de Chopin et de Debussy comme de faire du son de l'instrument la source de son œuvre, d'en explorer la résonance (emploi de la troisième pédale), la texture et le timbre. Les aspects récurrents de contemplation et d'impulsion vitale s'y trouvent réunis, et Ohana conseille lui-même à ses élèves de les étudier préalablement aux *Préludes* pour saisir la teneur de son travail compositionnel. Ensuite, la *Sonatine Monodique* de 1944, dont le propos est de ne jamais frapper une note en même temps qu'une autre. Et enfin, les *24 Préludes* en hommage à Chopin, qui constituent un tout et toute la personnalité du compositeur, sans référence anecdotique. C'est sans aucun doute la somme de toute son œuvre pour le piano.

Personnellement, j'aime réécouter *Sybille*, composée en 1968 pour soprano, percussion et bande magnétique, que je propose souvent à mes élèves, œuvre dans laquelle la voix et la percussion se mélangent jusqu'à se fondre, le texte ayant disparu depuis un moment des œuvres de Ohana pour ne

laisser que huit mots énoncés dans différentes langues et considérés avant tout comme valeur phonique. «Ici l'incendie se mêle aux percussions et aux cris, grandit et s'éteint dans un paysage de cendres aux pieds d'une ultime note tenue où survit la voix d'une étoile.» (Ohana) Si vous aimez les chants antiques, les liturgies byzantines ou grégoriennes, écoutez les *Cantigas* pour soli,

chœurs et orchestre de 1953, et le merveilleux *Tombeau de Debussy* de 1962 pour solistes et orchestre dédié à Henri Dutilleul en hommage au compositeur. Les instruments y sont traités comme percussion, de la harpe à la cithare en passant par le clavecin.

Les œuvres de Maurice Ohana sont difficiles à interpréter pour le pianiste qui s'attache à rechercher le son juste, sa vie propre, l'exploration de ses possibilités de résonance et l'intention qui habite tout musicien de nous emmener à l'aventure de celui-ci, mais en accomplissant cette tâche, ne cherchons-nous pas tous à retourner à nos origines et à les transcender éternellement? Vaste question que tous les interprètes partagent sans doute.

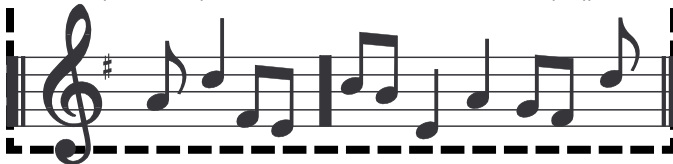
Pour prolonger l'expérience

La page du compositeur, pour écouter des extraits :
<http://www.myspace.com/mauriceohana>

La page Wikipedia :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ohana

Celle de l'Ircam :
<http://brahms.ircam.fr/index.php?id=2447>

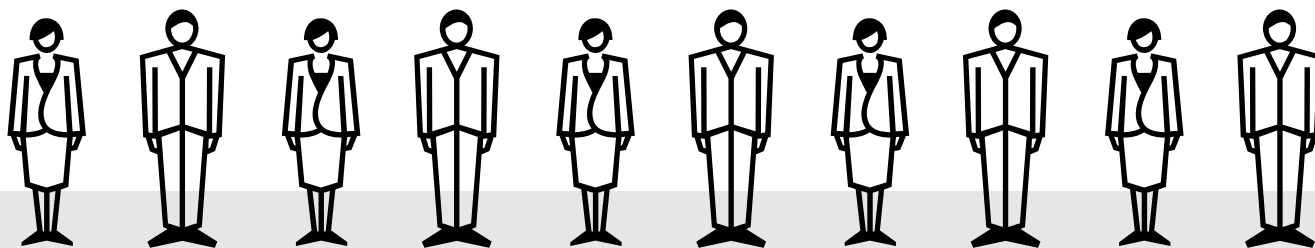
Sur Youtube, la vidéo d'une des études pour piano et percussion
<http://www.youtube.com/watch?v=UxuUBWyTqyk>



L'éducation populaire et l'enseignement privé aux adultes : des points communs ?

GENEVIÈVE BEAUDET

J'ai eu le plaisir d'enseigner le piano en privé à temps plein pendant une vingtaine d'années et j'ai d'ailleurs encore quelques élèves. Toutefois, la vie m'a menée vers différents emplois dans des organismes communautaires et je suis maintenant « tombée en amour » avec l'éducation populaire. Naturellement, ces deux parcours pédagogiques fort différents n'ont pu que se « nourrir » mutuellement dans ma pratique avec mes élèves ou participants adultes. Et même si je ne suis pas une théoricienne expérimentée en pédagogie, j'aimerais partager cette expérience inusitée avec vous.



Qu'est-ce que l'éducation populaire ?

D'abord, disons que l'éducation populaire est un large secteur de l'éducation des adultes situé en marge des programmes pédagogiques « structurés ». On fait de l'éducation populaire surtout dans les groupes communautaires et les sujets sont très variés.

Voici quelques exemples :

Connaissance des différents codes de loi et application des droits personnels dans différents domaines : travail, logement, consommation, immigration, assurance-chômage ;

Moyens et méthodes de vie alternatifs ou de « survie » : budget pour personnes à faible revenu ou pour travailleurs autonomes, solutions aux dettes, connaissance et utilisation des ressources du milieu, principes de simplicité volontaire, végétarisme ;

Apprentissages divers : habiletés parentales, alphabétisation populaire, francisation.

La différence entre l'école traditionnelle et l'éducation populaire

En éducation populaire, on parle de *participants* plutôt que d'élèves, de *formateurs* plutôt que d'enseignants/professeurs/maîtres et d'*ateliers* plutôt que de cours. Ce vocabulaire différent reflète une relation pédagogique autre que celle de l'école traditionnelle entre le formateur et le participant.

Voici comment s'exprime cette différence selon un formateur d'expérience en milieu syndical¹.

Ce qui se fait à l'école traditionnelle

Ce qu'on cherche à faire en éducation populaire

Le professeur, le maître, devant le groupe, enseigne aux élèves ; assis chacun à sa place, ceux-ci écoutent et apprennent ce que le maître dit. (...) ils ne parlent que pour poser des questions. Le maître tient pour acquis (...) que les élèves ne savent à peu près rien.

Le formateur et les participants échangent leurs expériences, leurs connaissances et examinent ensemble les problèmes qu'ils rencontrent. Ils mettent les problèmes

côte-à-côte, voient ce qu'ils ont en commun et ce qu'ils ont de différent.

Les élèves n'ont rien à dire sur le sujet de ce qu'ils veulent apprendre : les objectifs sont fixés par d'autres (le ministère de l'Éducation, l'école, le maître) qui décident de l'horaire (...), à quel moment on apprend quoi (...), de ce qui est bon ou pas.

Une fois cet inventaire fait, ils échangent, discutent; chacun apporte ses connaissances, son expérience par rapport à des problèmes semblables. Le formateur complète avec ses connaissances à lui – souvent plus spécialisées.

Le cours est centré sur le professeur (...)

La session est centrée sur les problèmes vécus par les participants.

Même si cette définition de l'école me paraît un peu sévère, il est vrai que l'échange pédagogique traditionnel et unidirectionnel est plutôt inefficace. Ne serait-ce que parce que « 800 000 Québécois, âgés de 16 à 65 ans, se situent au plus bas niveau de l'échelle des capacités de lecture » selon les résultats de l'*Enquête internationale sur l'alphabétisation et les compétences des adultes* (EIACA), l'école traditionnelle se doit de se remettre profondément en question².

Mais est-ce que l'enseignement privé de la musique aux

adultes se fait plus dans l'optique de l'école traditionnelle ou bien dans celle de l'éducation populaire? La réponse n'est pas unique, car chaque professeur privé ne fonctionne pas de la même façon. Il serait toutefois intéressant de partager nos expériences à ce sujet.

La définition que s'est donnée le milieu de l'éducation populaire

Selon le Mouvement de l'éducation populaire et de l'action communautaire du Québec (MÉPACQ), un large regroupement de 11 tables régionales qui représente les groupes communautaires, l'éducation populaire est «l'ensemble des démarches d'apprentissage et de réflexion critique par lesquelles des citoyens et citoyennes mènent collectivement des actions qui amènent une prise de conscience individuelle et collective au sujet de leurs conditions de vie ou de travail, et qui vise à court, moyen ou long terme, une transformation sociale, économique, culturelle et politique de leur milieu.³»

Cette très longue définition est le fruit de nombreuses et passionnantes heures de discussion...et reflète un parti pris clair en faveur de certaines valeurs comme la promotion de la solidarité et de l'équité sociale : «Faire le choix de l'éducation populaire autonome, c'est choisir de changer la société avec les gens qui la composent! Changer le monde et toutes les situations inacceptables que les gens vivent (...) Cela se révèle encore plus important de nos jours où, dans une logique de compétitivité poussée à l'extrême, nous sommes amenées à lutter les unes contre les autres et à nous occuper uniquement de nous-mêmes et de notre réussite personnelle.»

Ces valeurs sont-elles compatibles avec l'enseignement privé de la musique? Oui et non. Voyons-en quelques-unes.

1^e valeur : développer le sens critique, ou la découverte de nouveaux langages musicaux

Plusieurs professeurs de musique essaient de développer le «sens critique esthétique» de leurs élèves en les encourageant à écouter différents types de musique (classique, jazz, contemporaine, du monde) au lieu de se restreindre aux choix musicaux limités dictés par les grandes radios commerciales. Nous sommes également

nombreux à encourager nos élèves à fréquenter les salles de concert afin d'écouter des musiciens d'ici en «son réel» et donc à faire de l'audition de la musique une activité culturelle et sociale qui est en interaction avec d'autres. Finalement, certains vont jusqu'à sensibiliser leurs élèves au pouvoir manipulateur de certains environnements musicaux – l'atroce Musak, encore très répandue, par exemple.

2^e valeur : favoriser une prise de conscience individuelle, ou le plaisir du travail et de l'effort soutenu

L'éducation populaire désire «amener la personne à faire une prise de conscience individuelle au sujet de ses conditions de vie». Qu'en est-il dans l'enseignement privé de la musique? Quelles sont les «prises de conscience» les plus fréquentes chez les élèves qui font l'apprentissage d'un instrument? Bien sûr, il y en a plusieurs, et chez les élèves qui persistent, cela peut influencer le développement de tout leur système de valeurs, par exemple l'importance du travail et le plaisir lié à l'effort soutenu dans le travail (par opposition aux valeurs dominantes du plaisir immédiat qui s'exprime par le «avoir tout, et tout de suite», «car vous le méritez bien» et autres slogans publicitaires d'encouragement à la surconsommation largement diffusés dans les médias).

3^e valeur : favoriser une prise de conscience collective, ou le plaisir de jouer de la musique en groupe

L'enseignement privé de la musique favorise-t-il une prise de conscience collective? Peut-être pas dans l'enseignement individuel... mais certainement dans l'apprentissage de la

musique d'ensemble : duos, trios et musique de chambre, musique d'orchestre, chorales, autant d'occasion de développer une conscience aiguë de son voisin afin de «parler ensemble d'une seule voix»! Cependant, il existe un écart important entre les deux pratiques pédagogiques en ce qui concerne la compétitivité.

Voilà pour cette courte réflexion. J'espère vous avoir donné le goût d'explorer l'éducation populaire, ou du moins d'aller chercher plus d'information⁴. Car voilà mon but, exprimé dans le jargon de l'éducation populaire autonome : vous «mettre en action» (ainsi que vos élèves adultes!) pour «aller plus loin».

Bonne pratique!



Un, c'est bien, mais deux, c'est mieux ! Commencer l'apprentissage d'un deuxième instrument sur le tard



MARIE MULLER

À l'aube de la quarantaine, après avoir consacré trente-cinq années de ma vie au piano dont vingt à l'enseignement, j'avais besoin d'un nouveau départ, d'un projet personnel de taille, un projet à long terme... pour les quarante années à venir ! Un projet qui en vaille la peine. Un projet de vie. De vie MUSICALE !

« J'aurais tant aimé... »

Je recueille chaque année sur le banc de piano les confidences de mes élèves adultes qui m'ont presque tous avoué dès le premier contact avoir toujours rêvé de « faire du piano ». Et moi de les encourager à réaliser leur rêve, de les convaincre que « c'est possible », de leur tenir la main dans leurs premiers pas de débutants et de les accompagner sur le long chemin de leur nouvel apprentissage. De les voir s'attaquer avec autant de candeur et de désir à un projet aussi ambitieux, de longue haleine, suscitait en moi respect et admiration. Quelque part, je les enviais d'avoir cette volonté, cette détermination.

Un jour de décembre, tendant sous la douche l'oreille vers ma petite voix intérieure – c'est là que les communications passent le mieux –, j'entendis :

« J'aurais aimé... »

- Ah oui ? T'aurais aimé quoi ?
- J'aurais aimé faire du violoncelle.
- Ben quoi ? Qu'est-ce qui t'en empêche ?
- Ben euh...
- Ben euh quoi ? Arrête donc de rêver et agis !
- Ben euh... c'est-à-dire que...
- Allez, cesse de te chercher des excuses. Allez ! Exécution ! »

Il était peut-être temps de cesser de faire la morale aux autres et de commencer par appliquer à soi-même les conseils que l'on prodigue à autrui.

Pas d'excuses valables pour ne pas faire ce dont je rêve ! J'ai du temps. Pas d'enfants. Pas de contraintes. Alors, j'ai décidé de m'y mettre. Pour cela, il fallait commencer par le début. Profitant d'une période un peu tranquille côté piano, je me suis plongée dans le violoncelle à « cordes » perdues.

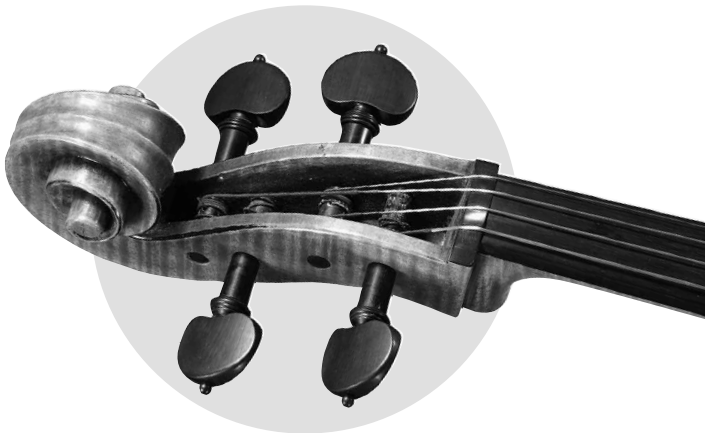
L'attrait de nouveaux défis

L'un de mes amis me demandait encore récemment : « Pourquoi le violoncelle ? »

Pour faire une histoire courte, j'aurais pu répondre : « Parce que. » Mais bon, je doute que cette réponse l'eût satisfait. Il doit

bien y avoir une raison, après tout, même s'il est difficile de justifier une passion. J'ai tout de même tenté de trouver une réponse à sa question sans savoir réellement dans quoi je m'embarquais. Je vous livre ici la réponse du moment.

Pourquoi le violoncelle... Il s'agit sans doute de l'expression d'une certaine frustration de pianiste. Il y a dans le violoncelle une dimension que je ne trouve pas dans le piano et que j'avais autrefois tenté de trouver dans le chant – sans grand succès, je dois l'avouer – et qui, quelque part, devait me manquer. Je veux parler de la durée, la possibilité de faire vibrer le son, de l'amplifier ou de le diminuer, en un mot, de LE FAIRE VIVRE, alors qu'au piano il meurt irrémédiablement après chaque attaque, même si, avec l'expérience et le savoir-faire, un peu d'artifice et d'habileté, on parvient à faire croire le contraire.



Il y a aussi pour moi le défi que représente la quête de la justesse. Les pianistes ont la fâcheuse réputation – surtout auprès des cordes – d'avoir une oreille TRÈS paresseuse. J'avais sans doute envie de me prouver le contraire, de me confronter à ces prétendues limites de pianiste. Force est de constater que mon oreille – déjà *pas si pire* auparavant – s'affine avec le temps, sensiblement.

J'ai bien conscience que la quête de la sacro-sainte justesse est l'affaire de toute une vie. Quand bien même on croit la posséder, on s'aperçoit que le voisin n'a pas la même. Cela dit, c'est comme la vérité : ce n'est pas parce que la majorité croit détenir la vérité qu'elle a forcément raison. Il n'y a pas UNE justesse, mais DES justesses, suivant la tension expressive de la phrase, suivant l'harmonie qui la sous-tend, suivant que l'on joue seul ou avec d'autres, suivant que l'on joue avec d'autres cordes ou avec piano... Bref, la justesse est le Saint Graal des instrumentistes à cordes. Une leçon d'humilité pour qui l'approche et espère un jour la posséder.

J'avais par ailleurs envie de pénétrer le microcosme de l'orchestre, de m'immiscer dans les rangs des basses et de connaître la vie de la *gang* d'instrumentistes potaches qui s'affairent sous la direction d'un chef tentant vaillamment de

rassembler toutes ces énergies. Après neuf mois d'efforts, défi relevé, ce fut chose faite ! Après vingt mois, continuant fièrement ma progression, je recevais mon premier cachet. Une première reconnaissance...

Le corps comme instrument

Maîtriser un premier instrument en profondeur, qui plus est à haut niveau, est un atout phénoménal pour l'apprentissage d'un second. Le langage musical déjà bien maîtrisé (théorie, solfège, déchiffrement...), on peut se concentrer rapidement, voire exclusivement, sur l'aspect technique de l'instrument et sur l'exploration des différents gestes qui permettent d'en aborder les aspects les plus variés.

Physiquement, on retrouve d'un instrument à l'autre les mêmes principes fondamentaux concernant la position, l'utilisation du corps et la recherche du mouvement efficace : utilisation du poids du bras, des muscles du dos pour le port du bras, de l'omoplate comme point de levier, alignement des différents segments (avant-bras/main/doigts), consolidation de la voûte de la main, recherche de la souplesse et de la fluidité des mouvements, etc.

Au fond, que l'on joue du piano, de la flûte ou du violoncelle, on ne joue jamais que du même instrument : son propre corps. Une bonne connaissance de la physiologie, un peu de bon sens et un bon schéma corporel acquis avec la pratique à haut niveau d'un premier instrument aident à se prémunir contre tous les pièges qui guettent la plupart des débutants et assurent une progression fulgurante dans les premières années de l'apprentissage d'un nouvel instrument.

Une motivation à toute épreuve

Depuis mes débuts, il y a à peine deux ans, j'ai travaillé comme une acharnée, deux ou trois heures par jour, tellement avide de progresser, impatiente d'apprendre à maîtriser la bête, constante et disciplinée, tenace et entêtée, avec la maladresse du débutant et l'exigence du professionnel.

Si autrefois, jeune étudiante au piano, mon ambition se limitait à effectuer studieusement le travail que me demandait mon professeur pour la semaine suivante, elle est aujourd'hui décuplée au violoncelle par la conscience de la distance qu'il me reste à parcourir pour me rendre là où je voudrais. Où je pourrai. Aussi loin que possible...

Avec la détermination d'un brise-glace fendant la banquise, je trace mon sillon au jour le jour, une petite victoire à la fois, avec quelques balises comme objectifs pour jalonner mon parcours : aujourd'hui, la cinquième position ; demain, la *Sicilienne* de Fauré ; l'année prochaine, on verra. Dans dix ans, je serai bonne.

Malgré tout, je sens bien qu'il me faut veiller avec une attention particulière à ce que cette motivation profonde ne

se laisse altérer par des petites perturbations extérieures : une séance de travail un peu laborieuse, une difficulté récalcitrante, une réflexion maladroite d'un auditeur intransigeant, un découragement passager... La motivation aussi se travaille.

À la fois maître et élève

Forte de mon expérience de pédagogue, je me vois parfois tiraillée entre deux rôles : je suis à la fois l'élève qui meurt d'impatience de tout savoir, avide de tout connaître et de tout maîtriser de son nouvel instrument et le professeur qui avec rigueur veille au grain et s'assure de la bonne méthode pour y parvenir.

Il faut du temps pour apprivoiser un instrument, se sentir à l'aise, le sentir devenir sien, pour qu'il cesse d'être un élément étranger et devienne un partenaire, un allié. Un jour tout va bien ; le lendemain plus rien ne va. Ça grince, ça siffle ou ça couine et on ne sait pas toujours pourquoi. Mais à force de recherche, d'observation, de réflexion et d'expérimentation, on parvient la plupart du temps à trouver la faille et à remédier à la situation. C'est une petite victoire sur le chemin du progrès.

Comme mes propres élèves, je vis des petites périodes de flottement lorsqu'une difficulté persistante m'empêche d'avancer. Comme mes propres élèves, je ressens parfois la nécessité d'avoir recours aux conseils d'un professeur pour me redonner un peu d'élan, de courage et de nouvelles directions pour mon travail personnel. Comme mes propres élèves, j'ai besoin de petits défis audacieux pour me motiver, mais j'apprécie aussi m'arrêter un peu de temps en temps pour consolider mes acquis et revisiter le chemin déjà parcouru. Comme mes propres élèves, j'aime me confronter à mes propres limites en m'essayant de temps à autre à beaucoup-trop-dur-pour-moi... pour finalement le mettre de côté et y revenir plus tard, quand j'ai fait des progrès. Un objectif secrètement convoité.

Ainsi, redevenant élève moi-même, je comprends ce que vivent mes propres élèves dans leur apprentissage du piano et, par empathie, avoue être davantage à l'écoute de leurs besoins. Je tente avec mon enseignement d'y répondre autant que possible, consciente que c'est leur permettre d'entretenir leur motivation à surmonter les difficultés qu'ils pourront rencontrer.



Élève à mon tour, je redécouvre le vrai plaisir d'apprendre avec le même émerveillement que lorsque j'avais six ans devant mon premier clavier. C'est me redonner le goût pour le restant de ma vie du vrai et noble sens oublié du mot « amateur ».

L'énergie du dépaysement

Mais pourquoi avoir attendu si longtemps ? Je vivais en France et y ressentais la pression du contexte professionnel parisien comme une obligation d'hyperspécialisation. Je n'aurais alors jamais osé me « pervertir » à jouer d'un autre instrument que celui pour lequel j'avais été formée depuis l'enfance,

celui auquel mon image était définitivement rattachée et dont l'expérience me garantissait une certaine crédibilité sur le marché du travail : le piano. Et puis, pourquoi m'attaquer à un deuxième instrument alors que je ne me sentais déjà pas assez performante avec un seul ? Et puis, à quoi bon évoquer un rêve si ce n'est que pour en exprimer le regret ?

Arrivée au Québec, j'ai senti qu'il y avait dans la région où je vis de la place pour l'expérimentation, une certaine tolérance pour la polyvalence, voire une incitation à l'éclectisme que je n'avais pas connues en Europe. J'ai pu constater qu'il n'est pas rare ici de voir les gens porter professionnellement deux ou trois casquettes différentes. Leurs compétences dans chaque discipline n'en sont pas moins bonnes pour autant et leur expérience est d'autant plus riche que leurs activités sont différentes et complémentaires. Cela est admis. Jouer d'un deuxième instrument devrait selon moi relever de la même logique.

« Que la montagne est belle... »

Comme tout violoncelliste, la corne me pousse au bout des doigts, je me promène avec mon instrument sur le dos et me soucie régulièrement de sa bonne santé en me rendant deux fois par an chez le médecin des violoncelles pour une petite révision et quelques petits ajustements.

J'ai sans m'en rendre compte rejoint *la gang* des bi-instrumentistes-révélés-sur-le-tard qui ont en commun la gourmandise de l'apprentissage, la curiosité de l'inconnu, le plaisir du cheminement et l'humilité du recommencement.

Je continue de m'exercer, chaque jour, et chaque jour je fais un petit pas. La route est longue mais le paysage est magnifique. Dans dix ans, je serai bonne.

Isabelle Robert. *Relève le défi musical !*



Exercices progressifs de lectures mélodiques, rythmiques et mélodico-rythmiques. 10 \$. Disponible en téléchargement au www.musibach.com.

Tout professeur sait combien il est difficile de faire lire correctement les élèves. Ceux qui ont une bonne oreille réussissent presque toujours à bluffer, les plus faibles nous poussent parfois au dépit. Comment leur faire travailler la lecture sans qu'elle ne devienne un fardeau? Isabelle Robert propose ici un manuel intéressant, très bien gradué, qui tente de répondre à la question. Dans la section «lectures mélodiques», la lecture se fait d'abord sur deux notes, puis trois, jusqu'à huit (on travaillera d'abord la première octave, puis la seconde), permettant une progression pas à pas pour l'élève. À la fin de la section, on «gradue» à la lecture mélomélodique pendant deux pages. (J'aurais par contre souhaité plus de pages dans cette section.) Isabelle Robert aborde ensuite la lecture rythmique dans la deuxième section, les rythmes

travaillés se trouvant dans l'en-tête de page. La dernière section propose deux pages où lectures mélodique et rythmique sont jumelées, transformant ces pages en un excellent prélude au solfège traditionnel.

L'auteure propose quelques pistes pour utiliser son matériel, mais elle incite surtout le professeur à la créativité. On pourrait ainsi choisir de faire lire une ou deux lignes mélodiques à l'élève à la leçon et de faire taper une lecture rythmique – ou même la marcher, histoire d'internaliser le rythme – avant d'amorcer la leçon proprement dite. L'élève pourrait aussi apporter une page à la maison et la travailler (à raison d'une ligne par jour), le professeur évaluant ses compétences la semaine suivante. Selon les élèves, j'ai proposé l'un ou/et l'autre et aucun n'a rechigné très longtemps face à cette nouvelle lecture «obligatoire». L'auteure songe à mettre sur pied un deuxième volume, plus avancé. Ce pourrait être intéressant ici d'intégrer aux lectures mélodico-rythmiques des airs connus, histoire de motiver les élèves à jouer au «détective musical» (activité que je propose de temps en temps aux miens).

Fait intéressant à signaler : le document n'est pas disponible en version imprimée, mais bien en téléchargement sur Internet. Vous pouvez donc ensuite choisir de l'imprimer ou de simplement faire travailler les élèves à l'écran, la petite main du curseur PDF servant de repère si souhaité. **LR**

L'Automne Messiaen se veut la célébration à Montréal du centenaire de la naissance d'Olivier Messiaen, né à Avignon le 10 décembre 1908.

Pour l'instigatrice de l'événement, Louise Bessette, «la musique de Messiaen évoque puissance et tendresse, rigueur et vertige, rythmes insistants et envoûtants, couleurs éblouissantes, poésie et spiritualité, langage du cœur et de l'âme, splendeur et émerveillement.»

L'Automne Messiaen se veut donc une célébration de la joie et de la vie à travers la pensée et l'œuvre de ce compositeur français qui a ébloui et enrichi le monde musical du XX^e siècle. Plusieurs organismes musicaux y prendront part jusqu'en décembre. Pour les découvrir, visitez le site officiel au <http://autommessiaen.net78.net>



Études opus 25 et Trois nouvelles études de Chopin

NDLR. Cet article fait suite à celui paru dans la dernière édition et qui traitait de l'opus 10.
On peut télécharger le numéro en format PDF sur le site Internet de La Muse affiliée www.museaffiliee.com.

LUCIE RENAUD

Vingt-sept études, en trois recueils, écrites dans un but précis par Chopin : traiter d'une ou de plusieurs difficultés techniques, mais en les transcendant en des pages d'une rare beauté, où les sonorités somptueuses et les difficultés vaincues servent de prétexte à un épanchement poétique. Il ne faut jamais oublier que Chopin est aussi un pédagogue et que, pour lui, la technique n'est qu'un moyen parmi d'autres pour s'exprimer musicalement. «Ayez le corps souple jusqu'au bout des pieds», se plaisait-il à répéter aux élèves. Il visait avant tout un travail sur la «sensorialité tactile et auditive», la souplesse du poignet et de la main, la beauté du toucher, autant de moyens pour parvenir à la maîtrise de la matière sonore.

Études opus 25

Composées entre 1832 et 1836 – immédiatement donc après celles de l'opus 10 – les *Études* opus 25 ont été publiées à Leipzig, à Paris et à Londres en 1837. Dédiées à Marie d'Agoult – amante de Liszt et mère de ses enfants, mais aussi romancière connue sous le nom de Daniel Stern –, elles comportent certaines des pages les plus intéressantes du répertoire. Stephen Heller en parle avec enthousiasme dans la *Gazette musicale* du 24 février 1839 : «Que pouvons-nous demander de plus pour passer une ou plusieurs soirées en une joie aussi parfaite? Dans mon cas, je cherche dans ce recueil de poésie (voilà la seule épithète qu'on puisse apposer aux œuvres de Chopin) quelques pièces qui auraient hanté ma mémoire plus que d'autres.» Chopin jouait lui-même très souvent les deux premières études de l'opus.

Chopin composa l'**opus 25 n° 1** lors du voyage qu'il effectua à Dresde en 1836 pour retrouver son amoureuse, Marie Wodzinska. Schumann en parle en ces termes : «Qu'on se figure une harpe éolienne disposant de toute l'échelle sonore, que la main d'un artiste fait parler en y jetant pêle-mêle toutes sortes d'arabesques fantastiques, de manière pourtant qu'on perçoive toujours un son fondamental grave et un chant qui se déroule délicatement dans le haut, et l'on aura une idée approximative de son jeu.»

Plus poème qu'étude, cette page est construite sur une succession d'arpèges délicats par lesquels le pianiste peut travailler son extension. «On se tromperait en pensant qu'il faisait entendre nettement chaque petite note qu'on y voit, poursuit Schumann. C'était plutôt une ondulation de l'accord de *la* bémol majeur transporté par la pédale jusque dans le registre supérieur. À travers les harmonies, on percevait, en larges notes, la mélodie merveilleuse. Vers le milieu, à côté de ce chant, une voix de ténor ressortait du flot des accords. L'étude achevée, il semble qu'on voit s'échapper comme une image radieuse contemplée en rêve et que l'on voudrait déjà, à demi réveillé, apercevoir encore.»



L'**Étude n° 2**, «aussi enchanteresse, rêveuse et douce que pourrait l'être le chant d'un enfant qui dort» (Schumann), permet de travailler efficacement l'indépendance des mains, les triolets de croches de la main droite se superposant aux triolets de noires de la main gauche. Chopin la jouait, paraît-il, *presto* et *pianissimo* d'un bout à l'autre avec un legato extraordinaire. Selon Alfred Cortot, «la perfection du jeu devra tendre ici à ne laisser subsister qu'une atmosphère doucement poétique, un sentiment discret, une sorte d'évocation délicate du *Fugit ad salices* de Virgile. Or, il n'y a qu'une virtuosité supérieure qui puisse ainsi supprimer l'apparence de la virtuosité en conservant cependant au rapide dessin de la main droite son charme sonore, son caractère ailé, la grâce aristocratique de sa ligne mélodique.»



Dans l'**Étude n° 3**, parfois surnommée «Le cavalier», Chopin parfait encore une fois l'indépendance des mains. Sa construction est inusitée et ingénieuse. Après un début en *fa* majeur, la musique, grâce à une série de modulations, nous mène à la tonalité de *si* majeur, tonalité plus qu'éloignée, mais pourtant milieu exact de l'octave. Très astucieusement, Chopin construit donc son étude selon le plan *fa-si-fa*, la section *fa-si* servant de parallèle à la section *si-fa*.

Composée entre 1832 et 1834, l'**Étude n° 4** est un morceau de technique pure, destinée à approfondir l'étude du staccato, quelques passages lourds s'intégrant au discours. Gracieuse, spirituelle, elle offre de sérieuses difficultés pour la main gauche, notamment quand celle-ci doit attraper certaines notes plus ou moins au vol. Pour Stephen Heller, elle suggérerait les premières mesures du *Kyrie* du *Requiem* de Mozart.

Basée sur un problème de sonorité et de toucher, l'**Étude n° 5** demeure l'une des plus originales du cycle. En son centre, la phrase expressive en *mi* majeur, *piu lento*, évoque la profondeur et le lyrisme d'un violoncelle. «Nous croyons superflu de dire que le caractère vif et léger du début et de la fin de cette étude ne doit nullement être affecté par ces modifications de toucher. Ce sont de simples colorations, d'une extrême délicatesse, et qui ne sauraient alourdir l'allure générale de ces pages que Chopin a pris soin d'indiquer *scherzando*. Au contraire, l'atmosphère sonore pénétrante et chaude, la poésie et l'ardeur expressive de toute la partie intermédiaire en *mi* majeur ne vaut pas sans quelque liberté de diction en opposition complète avec la vivacité et la précision des lignes qui la précèdent et la suivent», précise Cortot.

Chopin explore dans l'**Étude n° 6** les multiples pièges rencontrés lors de l'exécution de doubles tierces, certes l'une des difficultés les plus redoutables rencontrées par un pianiste. Traits

de gammes chromatiques, gammes montantes et descendantes, chevauchement de doigts dans les tierces chromatiques sont autant d'écueils à vaincre ici. Selon Karol Mikuli, ancien élève de Chopin, cette étude offrait «à un degré bien supérieur la possibilité du plus beau legato dans un tempo très rapide, en gardant la main parfaitement tranquille.»

L'**Étude n° 7**, en *do* dièse mineur, datée du début 1836, est bien plus qu'une étude pour la main gauche. «La conception poétique, le véritable intérêt technique de cette étude, repose au contraire sur la juste distribution de la valeur sonore des deux parties, sur l'exacte qualité de toucher qui, les unissant sans les confondre, conserve à chacune d'elles sa personnalité expressive, insiste Cortot. Une interprétation véritablement musicale de ces admirables pages exige que, au-dessus de la plainte douloureuse de la main gauche, lourde de passion et de regrets, comme dévorée d'un dramatique et inconsolable amour, plane, lointaine mais pénétrante et parfaitement distincte, la voix blessée, triste et tendre de la main droite.»

L'étude peut être vue comme un duo opératique, une scène dramatique, qui amène l'auditeur vers des sommets d'expressivité rarement atteinte dans le genre. Les contemporains de Chopin ne pouvaient qu'être saisis par la pure poésie de cette méditation et plusieurs auteurs ont esquissé des commentaires à connotations littéraires particulièrement romantiques sur le sujet.

Consacrée aux sixtes, l'**Étude n° 8** constitue le pendant de la sixième, qui l'était aux tierces. Un poignet délié jouera un rôle essentiel lors de l'enchaînement des sixtes liées. Hans von Bülow considérait cette étude comme la plus utile de tout le répertoire d'études pour piano. «On peut vraiment l'appeler l'*indispensable du pianiste*, si le terme à force d'être mal utilisé, n'était pas devenu galvaudé. Comme remède pour des doigts raides et avant de jouer en public, la jouer six fois de suite est recommandé, même aux pianistes les plus experts.» (!)

L'**Étude n° 9**, «Papillon», écrite comme la précédente dans la période 1832-1834, la plus courte du recueil, aborde sous un nouveau jour la difficulté de jouer sur les touches noires, comme l'avait fait l'opus 10 n° 5. «Une interprétation fine, désinvolte, spirituelle; une qualité de sonorité qui reste précise et légère même dans le *ff*; une accentuation rythmique malicieuse soulignant le passage rapide du jeu lié des doigts au jeu détaché du poignet; telles nous paraissent être les conditions essentielles d'une exécution intelligente de cette étude, explique Cortot. On aura donc avantage à la considérer plutôt comme une étude de toucher appliquée au jeu d'octaves que comme une étude d'octaves proprement dite.»

Orageuse, violente, exigeant une énergie remarquable dans ses parties extérieures, l'**Étude n° 10** est dédiée aux doubles octaves. Puisant en son cœur, Chopin y a glissé l'un des thèmes les plus sublimes, contraste éblouissant à la furie du premier thème. «Le caractère véhément et orageux des 28 premières mesures et de la dernière page doit faire place dans l'intermezzo lent à une qualité expressive et presque



confidentielle de sonorité et de sentiment, croit Cortot. Le poignet ne jouera plus ici le rôle actif commandé par une exécution plus rapide, mais permettra aux doigts, par la souplesse de ses mouvements et par la sensibilité et la précision avec lesquelles il leur transmettra le poids de l'avant-bras, de modeler exactement la ligne mélodique. Jouer de très près, les doigts supérieurs de la main droite traînant un peu sur les touches, le pouce glissant sur le clavier.»

L'**Étude n° 11**, «Vent d'hiver», est particulièrement impressionnante quand on considère son registre et sa puissance. Après quatre mesures presque suspendues, porteuses d'une puissance dramatique évidente, l'étude plonge dans un torrent de sonorités empreintes d'énergie, de flamboyance et de force virile. «Le génie de Chopin élargit, en quelque sorte malgré lui, le champ limité d'une étude de mécanisme jusqu'aux horizons infinis de l'œuvre d'art, avance Cortot. Il transforme le trait de la main droite en un déferlement sonore irrésistible et tumultueux, farouchement contenu par le rythme implacable de la basse; il anime ces pages d'une vie orageuse et magnifique et là où il pouvait ne s'agir pour l'interprète que d'un problème technique, il impose en outre l'obligation de traduire un poème musical.»

La dernière étude de l'opus, **n° 12**, un sombre et imposant *cantus firmus* sur lequel courent des vagues d'arpèges s'inscrit d'une certaine façon comme le miroir de la première étude de l'opus 10. Plusieurs analyses voient également un lien entre cette étude et la «Révolutionnaire», les deux témoignant des émotions ressenties par Chopin lors de la prise de Varsovie par les Russes. Chopin y aborde ici les déplacements rapides des mains, le pouce et le cinquième doigt se disputant une même touche. «Dans cette étude, les émotions montent autant que les vagues d'arpèges qui les représentent», souligne Frederick Niecks. «D'intention orchestrale, elle est une véritable épopée du piano. Comme Liszt a dû plonger dans cette œuvre tumultueuse. Devant elle, toute critique doit être tue si elle n'accorde pas à Chopin une place parmi les plus grands musiciens créatifs. Nous sommes ici en présence

de Chopin le musicien et non Chopin le compositeur pour piano», précise quant à lui James Hunecker.

Trois nouvelles études

Composées en 1839, les *Trois nouvelles études* ont été écrites pour s'adapter à la *Méthode des méthodes* de Fétis et de Moscheles, publiée à Paris en 1840. (Liszt et Mendelssohn

avaient eux aussi collaboré à ce projet pédagogique.) Malgré cette contrainte, elles sont tout aussi représentatives du style du compositeur.

La première travaille l'indépendance des mains en privilégiant le trois contre quatre, les triolets en noires de la main droite se superposant aux arpèges en croches de la main gauche. Theodor Kullak dresse un parallèle entre cette étude et l'opus 25 n° 2 pour son contenu poétique.

Dans la deuxième, Chopin intègre dans la même main mélodie – enrichie d'ornements délicats – et accompagnement. Hunecker en parle en ces termes : «Ici aussi, le compositeur démontre son inventivité sans fin et son pouvoir d'évoquer un seul état d'esprit, en dépeignant tous ces ravissants contours et les laissant disparaître au loin comme la magie d'un rêve.»

L'indépendance des mains est de nouveau abordée dans la dernière étude, notamment à travers la superposition d'accords ternaires à la main droite sur un rythme binaire à gauche et le jeu legato et staccato dans la même main. «Il en résulte une valse idéalisée de tempo allegretto, l'incarnation même de la joie tempérée par une réserve aristocratique. Chopin ne s'ébat jamais mais il plaisante spirituellement, toujours avec un bon goût suprême.»



Guide de la musique de piano et de clavecin sous la direction de François-René Tranchefort. Fayard, Les indispensables de la musique, Paris, 1987.

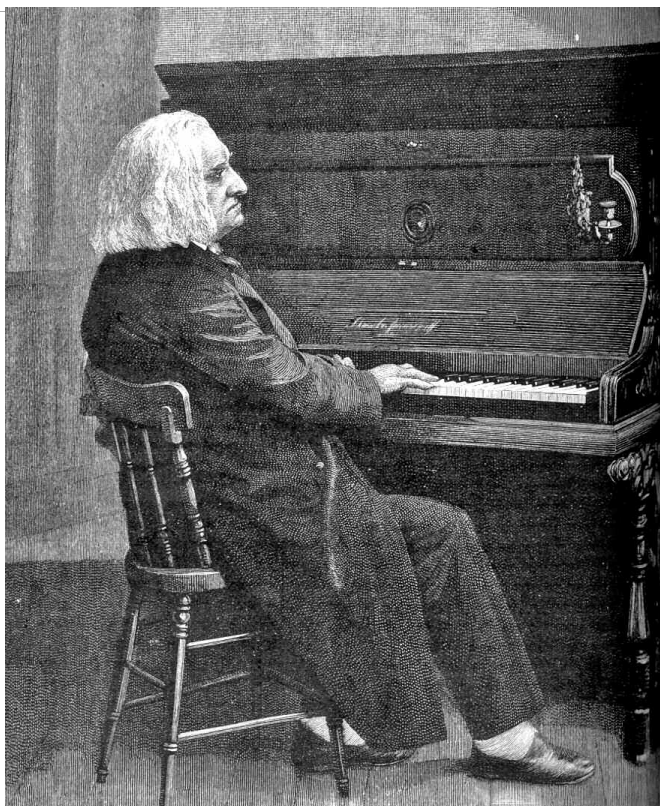
Frédéric CHOPIN. *12 Études opus 25*. Édition de travail par Alfred Cortot. Édition nationale de musique classique, Paris, 1914.

James HUNEKER. *Chopin : The Man and his Music*. Dover, New York, 1966. 239 pages.

Ashton JONSON. *A Handbook to Chopin's Works*. Doubleday, Page & Co., 1905.

Consolation n° 3 de Liszt

Une œuvre, un regard



JULIE WILSON

NDLR. Nous instaurons ici une nouvelle chronique, dans laquelle une interprète adulte non professionnelle abordera certaines des œuvres du répertoire « de l'intérieur ».

Cette consolation incroyablement lyrique et poétique de Liszt est inspirée du Nocturne opus 27 n° 2 de Chopin et des *Consolations* de Sainte-Beuve, un des amis écrivains qui marquera profondément l'œuvre de Liszt. (On peut citer aussi Sand, Musset ou même Hugo). Aussi faut-il jouer ce morceau sous forme de poème, mais chacun au final peut y voir ou y entendre ce qu'il veut. L'interprétation que je propose en est une parmi 1000 autres...

Dans mon esprit, la première image qui a pris forme est l'éclosion d'une fleur (d'une rose plus exactement), d'abord timide, puis de plus en plus décisive, sous le soleil, la pluie, l'éclosion finale se produisant juste avant la nuit.

Une des difficultés majeures de ce morceau est de maintenir une main gauche légère, calme, régulière, mais sans être carrée pour autant. Elle doit reproduire le rythme des vagues. Dans cette série de triolets, aucune note ne doit jurer, à part peut-être la première, qui se démarque lorsqu'il s'agit d'une blanche pour créer un effet de profondeur. La

cadence de la main gauche imite à mon sens le cycle de la nature. C'est pourquoi il est très important de respecter l'harmonie. Il faudra aussi veiller à bien lier la main droite à la main gauche lorsque celle-ci est comprise dans le rythme ternaire pour ne pas donner une impression de vide. Dès les premières notes exécutées à la main gauche, les doigts doivent jeter de la poudre magique. Si on rate le début, on ne peut plus se rattraper, d'où l'importance de se concentrer intensément sur la première mesure. Puis vient le chant à la troisième mesure (la rose fait une première tentative pour s'ouvrir). Inutile de préparer sa main longtemps à l'avance, la note doit retentir comme une respiration. On remarquera à la sixième mesure les quatre doubles-croches pour un triole à la main gauche, rythme qui peut poser des problèmes. C'est dans de tels passages qu'il faudra s'assurer d'être très précis pour ne pas rompre la magie. Ce rythme revient plusieurs fois dans le morceau, un peu comme une hésitation de la part de la fleur qui change d'avis. Certaines mesures, la neuvième par exemple, marquent plus de volonté avec un *mi* bémol qui devient un *mi* bécarré. (On remarque la même chose pour le *ré* à la douzième mesure.) Tout au long du morceau, le thème se répète soit en notes simples, soit en accords. Aussi doit-on souligner les modulations pour ne pas rendre le chant monotone et montrer les efforts déployés par cette fleur qui cherche à éclore.

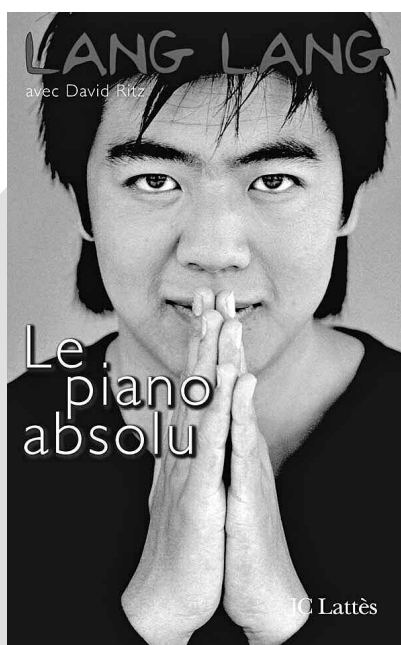
À la mesure 28, avec un *mf* *espressivo*, on peut ressentir un obscurcissement dans le ciel suivi de gouttes de pluie par deux notes (de la fin de la mesure 30 à la mesure 33). À mon avis, ces notes ne doivent pas être jouées avec force, mais avec beaucoup de douceur et de légèreté, davantage comme des gouttes de rosée. La pluie s'interrompt puis reprend à la mesure 39. À la mesure 41, il se passe quelque chose : la fleur répond aux éléments avec plus d'insistance (veiller au *crescendo*), mais encore une fois, elle ne parvient pas à s'ouvrir, hésitation rendue par le *poco ritenuto*.

Le thème revient à la mesure 45 avec plus de gravité, comme si l'éclosion allait vraiment avoir lieu. À la mesure 47, on peut être tenté d'aller plus vite en voyant cette longue série de triolets. Pourtant rien ne sert de s'emporter, on risque seulement de briser cette atmosphère paisible qui préfigure une éclaircie. Il faut imaginer des gouttes qui tombent de plus en plus doucement et lentement jusqu'à ce que l'ondée cesse et que la dernière goutte sèche. De la mesure 48 à la mesure 57, le processus reprend sous un rayon de soleil avec cet accord arpégé fa-fa. Pratiquement jusqu'à la fin, le cycle ne s'arrêtera plus : il faudra être attentif à cette progression qui indique que l'éclosion est imminente. Le processus devient plus rapide à la mesure 56. Les pétales s'ouvrent les uns après

les autres, chacun étant représenté par quatre doubles-croches et le dernier, qui se fait attendre, apparaît dans le premier accord de la mesure 57 de façon très discrète (*ppp*), à l'image des petits miracles de la nature qui ne font aucun bruit. L'éclosion est complète.

Comme si de rien n'était, la nuit tombe et les pétales de la fleur se referment un à un (de la mesure 59 à la fin). Le rythme ralentit, à l'image de la nature qui s'endort. À la fin du morceau, on doit avoir l'impression que tout ce qui a précédé n'était qu'un mirage, d'où le *ritardando*.

Dans cette magnifique *Consolation*, cette fleur a besoin de toute notre attention pour venir au monde et Liszt semble nous dire : « C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante. » Alors, prenons le temps de bien jouer ce morceau pour que notre fleur soit la plus belle possible...



Lang Lang avec David Ritz, Le piano absolu. L'éducation d'un prodige.

JC Lattès, Paris, 2008.

À l'âge de 26 ans, Lang Lang est devenu l'une des plus grandes stars de la scène classique actuelle. Charismatique, médiatisé, véritable pont humain entre les cultures orientale et occidentale, le pianiste chinois continue de faire couler beaucoup d'encre, les articles dithyrambiques voisinant quasi quotidiennement les critiques lapidaires. Dans cette autobiographie, mise en forme par David Ritz (auteur qui s'est auparavant glissé dans les univers de Ray Charles, Smokey Robinson, Aretha Franklin et Marvin Gaye), Lang Lang jette un regard sur son parcours atypique.

Fils d'une mère trop peu présente, qui consacrera sa vie à travailler pour assurer la subsistance de la famille, et d'un père musicien devenu policier, Lang Lang manifeste rapidement des dons exceptionnels pour le piano. Ceux-ci fructifieront en partie grâce à ce père tyrannique qui abandonnera son travail pour le modeler en superstar, en le faisant travailler de façon obsessionnelle. Un seul but : devenir le numéro 1 de 36 millions de Chinois qui travaillent leur instrument. Pari insensé ? La route de Lang Lang a été, quoi qu'on en pense, semée de quelques embûches avant qu'il n'obtienne à l'âge de 15 ans son premier prix international, ne s'établisse aux États-Unis et poursuive une ascension phénoménale.

Lang Lang se livre avec une candeur charmante, dépourvue de tout misérabilisme. Le ton adopté par Ritz est précis, *punch*, les dialogues primant sur les descriptions. On déplorera à peine par moment la traduction très française (certaines tournures, quelques choix de termes, dont « cachetons » plutôt que le *gigs* anglophone, ou même le titre, grandiloquent, et qui n'a rien à voir avec l'original) et certaines maladresses dans la traduction des termes musicaux (une clé plutôt qu'une tonalité, le Rachmaninov 2 plutôt que le *Deuxième* de Rachmaninov). Au final, qu'on apprécie ou non le jeu de Lang Lang, on ne peut qu'être fasciné par un tel périple. **LR**

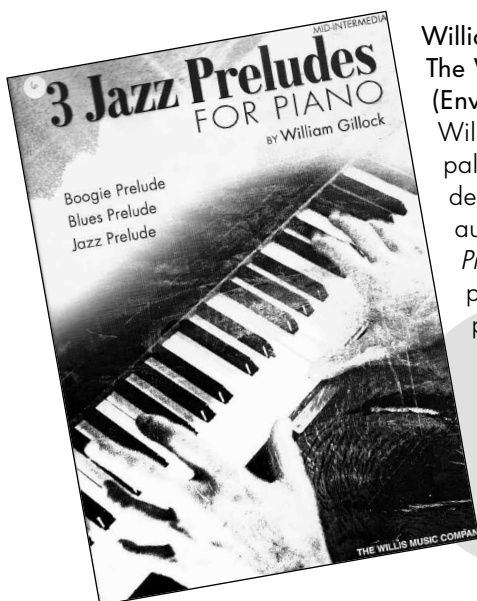
NOUVEAUTÉS COOP



Cinq petites pièces classiques. Arrangements pour le piano par Claude Bernec. Éditions École de musique Vincent-d'Indy. 1^{re} année. (Environ 10 \$)
Signés Claude Bernec (soit Sr Marguerite Bernard, décédée en 2007), ces arrangements faciles de pièces connues (quatre de compositeurs baroques et une de Mozart) permettent aux jeunes élèves de s'approprier un langage qui sinon pourrait sembler trop difficile. La mise en page, particulièrement claire, est dépourvue de doigtés, ce qui permettra au professeur de proposer les siens ou de les adapter à la (petite) main de l'élève.

Geneviève Leclair. *Devoirs du Prof Rémi. Cahier d'exercices appliqués au programme de la 2^e année de théorie de l'École de musique Vincent-d'Indy.* 2^e année. (Environ 20 \$)

Ce cahier propose 24 devoirs élaborés en fonction du programme de théorie de 2^e année et peut être utilisé en cours de groupe (on demandera alors aux élèves de détacher les pages le long des pointillés pour correction) ou privé. Les notions de théorie développées sont clairement présentées, la mise en page est aérée et des notions complémentaires (matériel de 3^e année) sont également intégrées. En dernière page, le Prof Rémi souligne l'excellence du travail dans un certificat qui peut être remis à l'élève. Sympa.

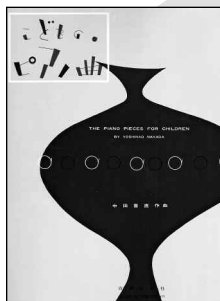


William Gillock. *3 Jazz Preludes for piano.* The Willis Music Company, 2008. 6^e année. (Environ 4,50 \$)

William Gillock (décédé en 1993) possède une palette musicale particulièrement riche qui continue de plaire aux élèves d'aujourd'hui. Nouvellement au programme de Vincent-d'Indy, ces trois *Jazz Preludes* s'inspirent de ceux de Gershwin, deux préludes rapides – dont le dernier, *Jazz Prelude*, particulièrement rythmé –, encadrant un prélude lyrique, *Blues Prelude*. À proposer sans hésitation aux élèves.

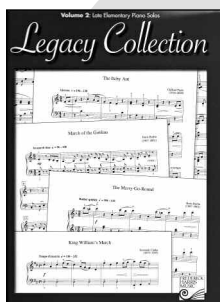
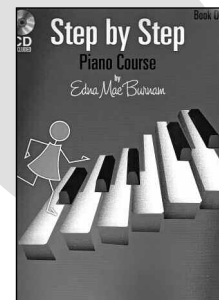
Nous avons aussi aimé...

Danielle Langevin vient de publier une toute nouvelle édition augmentée et mise à jour de son indispensable *Organisez votre studio pour réussir*. On y retrouve, traitées de façon claire et conviviale, 10 « leçons » qui abordent des sujets aussi divers que le démarrage d'un studio, l'aménagement de son espace de travail, la délicate mais ô combien essentielle question des honoraires, le marketing, les questions administratives et la mise sur pied d'un spectacle annuel. (29,95\$, récupérables à la mise en pratique d'un seul conseil puisé dans ce livre, comme l'indique l'auteur)

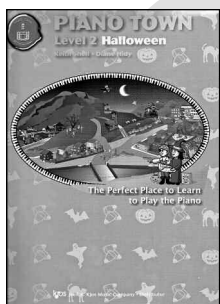


Même s'il ne s'agit pas de nouveautés, il faut mentionner que les charmantes pièces de Yoshinao Nakada, qui étaient impossibles à trouver depuis quelques années, sont de nouveau éditées, cette fois par l'éditeur Ungaki No Tomo. (Environ 23\$)

La populaire méthode *Step by Step* d'Edna Mae Burnam est maintenant offerte avec un CD. Chaque pièce y est présentée de deux façons : d'abord, à un tempo de répétition, la partie solo et l'accompagnement, puis l'accompagnement, sans la partie soliste, au tempo, ce qui donne l'impression au jeune pianiste de disposer d'un orchestre pour travailler. (Environ 12\$)



La *Legacy Collection* propose certaines des pièces les plus aimées d'anciennes publications Frederick Harris, maintenant discontinuées. Les cinq volumes (dont l'un reprend des arrangements de chansons folkloriques) complètent idéalement tout enseignement aux débutants et comprennent notamment des œuvres de Boris Berlin, de Clifford Poole et de Robert Fleming. (Environ 6,75\$)

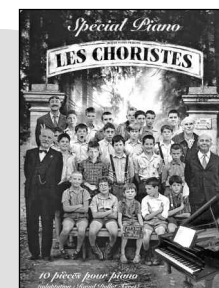


Vous cherchez de courtes pièces à faire travailler à vos élèves en lecture ou comme récompenses pour l'Halloween? La méthode *Piano Town* propose cette année trois livres de pièces particulièrement évocatrices. Elles abordent autant les accords, la gamme par tons, la gamme mineure, le délicat

6/8, les accords brisés que la gamme chromatique.

De craquants dessins accompagnent chaque pièce. Brrr... (Environ 7,95\$)

Vous avez adoré le film *Les Choristes* il y a quelques années et auriez voulu en faire travailler certaines pages à vos élèves? Jusqu'ici, il fallait se rabattre sur la version pour chœurs et piano, tripatouiller la partition et espérer le meilleur. Raoul Dufлот-Verez propose des arrangements pour piano seul, la mélodie et l'accompagnement y étant partagés entre les deux mains. On y retrouve notamment deux versions de *Caresse sur l'océan* dans deux tonalités et de *Vois sur ton chemin* (dont une pour piano, flûte et clarinette). Les diverses pages sont adaptées pour des élèves de niveaux différents, ce qui pourrait peut-être vous inspirer à monter un concert *Les Choristes* avec votre classe. (Environ 39\$) **LR**



Nouvelles heures d'ouverture de la COOP à compter du 13 octobre 2008

Lundi et mardi : 10 h à 16 h • Mercredi : 9 h à 17 h • Jeudi et vendredi : 9 h à 18 h • Samedi : 9 h à 17 h

www.coopvdi.ca



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 