



museaffilee.com

La source des inspirations musicales

la muse affiliée

volume 11 / n° 3 / été 2009



Les Dindards

Table des matières

Les Romances sans paroles de Mendelssohn :
un joyau pédagogique
LUCIE RENAUD {p 4}

« Partout où tu iras, j'irai. »
L'accompagnateur en mission spéciale
auprès des jeunes apprentis musiciens
MARIE MULLER {p 7}

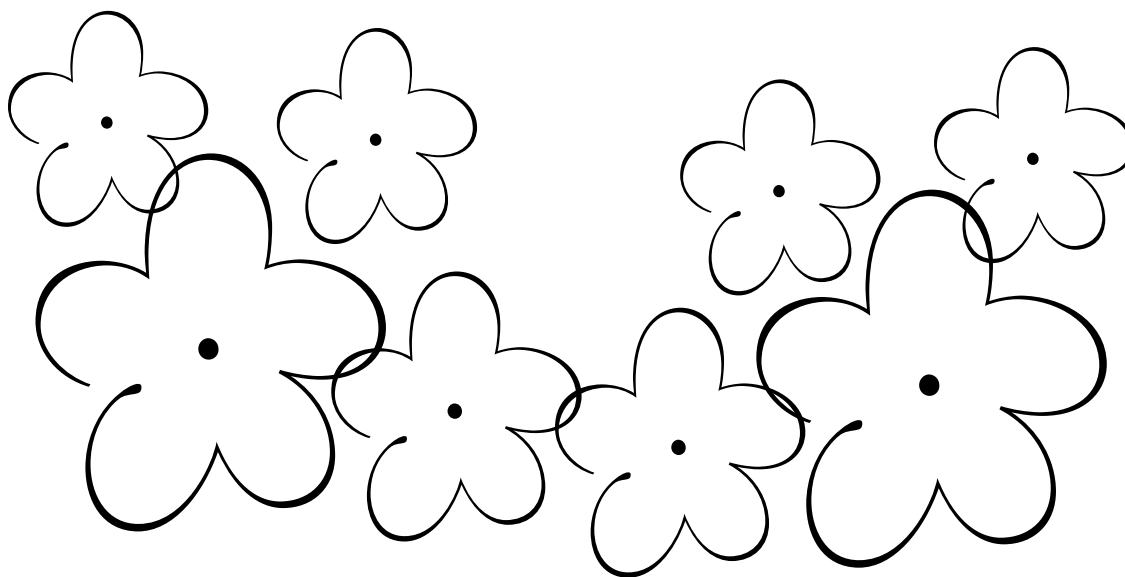
Mon premier choc musical
JULIE WILSON {p 9}

Jouer plus librement
MONIQUE POIRIER {p 10}

Les productions Kaléidoscope :
Un organisme aux multiples facettes
CATHERINE MATHIEU {p 11}

À la découverte des méthodes dites
actives dans l'enseignement de la musique
JOËLLE COUDRIOU {p 12}

Nouveautés COOP
par LUCIE RENAUD {p 18}



Équipe de rédaction



RÉDACTION EN CHEF : Lucie Renaud
RÉDACTION : Joëlle Coudriou, Catherine Mathieu,
Marie Muller, Monique Poirier, 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.*

Prochaine génération

LUCIE RENAUD
rédactrice en chef

Dans une vie, certains moments respirent la fébrilité ; d'autres la fragilité, la puissance, la terreur, l'exaltation. Dans une vie d'artiste, ces émotions se



vivent en un étrange synchronisme quand, quelques secondes avant de poser les mains sur un clavier, sur la touche d'un instrument, sur ses clés, nous basculons dans le vide. Si le travail préparatoire a été correctement effectué dans les mois qui précèdent, nous plongeons les yeux grands ouverts. Si les heures investies l'ont été de façon nonchalante, nous pinçons le nez, fermons la bouche et marmonnons une courte prière.

En tant que professeur, on devient bien plus que simple témoin de ce grand saut. À chaque nouvel élève qui escalade plus ou moins élégamment et allègrement les marches qui le rapprochent du moment de confrontation, le cœur s'arrête ou bat la chamade. On voudrait demander grâce : « Mais voyons, impossible ! Vous ne pouvez pas me demander de sauter encore, là, tout de suite ! Cela fait à peine 15 secondes que j'ai de nouveau les pieds au sol ! » Mais, encore et toujours, un peu nerveusement parfois, on se plaque un sourire d'encouragement sur les lèvres, on canalise toute son énergie, on respire profondément et on remet ça, 2 fois, 10 fois, 20 fois. Parfois, on ressent la douce griserie de planer en toute liberté, soulevé par des phrases musicales complétées, par un souffle inspiré, par une poésie du moment. Mais, avec l'expérience, on apprend à ne pas se laisser bercer, se laisser berner : à altitude aussi élevée, les changements de pression atmosphérique sont souvent violents et la chute, vertigineuse lors d'une seconde d'inattention fatidique. Pourtant, par idéalisme, par utopie, par pure folie, nous recommençons. Sans hésiter, nous remontons avec l'élève suivant ou avec le même élève, forcément métamorphosé, l'année suivante, à la recherche d'un autre sommet, d'un nouveau paysage à découvrir.

Certains musiciens détestent le concert. Pour ma part, j'ai toujours mieux joué devant un public (même intime) que

seule dans mon studio de répétition. Certains aiment le réconfort d'une routine apaisante ; elle me fait grincer des dents, viscéralement. Incapable de vivre

dans le carcan du 9 à 5, j'assume mes débordements, et ce, même quand, parfois – souvent – je me retrouve avec plus de défis à relever que d'heures dans une journée. Après 11 ans de publication papier, je lance donc *La Muse affiliée* dans le grand monde... le virtuel. À une époque où les médias imprimés en arrachent et les quotidiens ferment leurs portes, il m'a semblé logique d'agrandir son réseau d'influences en la positionnant comme un nouveau joueur plus important d'Internet.

Il y a quelques mois, mon hébergeur a balancé les archives de *La Muse* dans le cybernéant, après un malentendu. J'aurais pu baisser les bras et abdiquer ; ce serait mal me connaître. J'ai donc décidé de remonter le tout, de rendre la présentation des textes plus conviviale, mais surtout plus complète. Vous retrouverez ainsi des analyses d'œuvres plus denses, qui intégreront partitions, exemples ciblés de passages à travailler, extraits audio ou vidéo. Le suivi de l'actualité musicale se fera de façon plus régulière, afin que le <http://museaffilee.com> devienne **votre site de référence**. Si vous êtes de ceux qui préférez lire un texte papier, vous aurez accès à un onglet qui vous permettra d'imprimer les articles de fond et de les conserver dans vos archives pédagogiques. Vous pourrez aussi vous abonner à notre infolettre électronique et recevoir des brèves des sujets traités. En prenant ce virage technologique, nous souhaitons surtout que des liens se tissent entre les professeurs d'ici et d'ailleurs. À l'heure où les experts se désolent et où les ventes de disques classiques sont en chute libre, osons l'optimisme et utilisons la technologie à notre avantage. Nous ne parlons pas une langue morte. Assumons-la entièrement.

Au plaisir de vous retrouver nombreux à fureter dans les archives virtuelles de *La Muse* !

Les Romances sans paroles de MENDELSSOHN : un joyau pédagogique

LUCIE RENAUD

Petit-fils du philosophe Moses Mendelssohn et fils d'un banquier berlinois prospère, Félix naît le 3 février 1809 et grandit dans une maison fréquentée par l'élite intellectuelle de l'époque. Se croisent dans les rencontres hebdomadaires tenues par la famille certains philosophes (dont Georg Wilhelm Friedrich Hegel), mais aussi des poètes (dont Heinrich Heine, qui a notamment inspiré certains lieder de Schubert), plusieurs musiciens du Philharmonique de Berlin, Carl Friedrich Zelter, premier maître de Félix ainsi que le compositeur Carl Maria von Weber.

Un musicien prodige

Dès son plus jeune âge, le jeune Félix compose avec une fébrilité constante, nourri par ses lectures, les voyages effectués en famille et les discussions avec sa sœur Fanny, à qui il confie toujours ses pièces. Elle note dans son journal en 1822 : « Jusqu'à présent, j'ai toujours eu sa confiance entière. J'ai suivi pas à pas les progrès de son talent, et je puis dire que j'ai toujours été son unique conseillère musicale. Il ne met jamais une pensée sur le papier sans l'avoir soumise à mon approbation, aussi ai-je connu ses opéras avant qu'il en eût écrit une seule note. » Le 5 décembre de la même année, il paraît pour la première fois en public, alors qu'il accompagne la cantatrice Anna Milder-Hauptmann et joue en soliste son Concerto en *la* mineur pour piano et orchestre, à peine complété. Quelques mois auparavant, il est retourné passer quelques jours chez Goethe, à l'invitation de ce dernier. Le poète et dramaturge, qui avait assisté aux premiers concerts des deux prodiges, confirmait que Mendelssohn était encore plus doué que l'intouchable Mozart. « Je suis Saül et tu es mon David ; quand je suis triste et ennuyé, viens à moi et réconforte-moi par ta musique », aurait-il déclaré

à l'adolescent de 13 ans, après l'avoir entendu improviser sur le sujet d'une fugue de Bach. « C'est un précieux, un divin jeune homme ; ne tardez pas à me le renvoyer afin que mon âme se délasse en l'écoutant », avait-il déjà confié aux parents du jeune compositeur, deux ans auparavant.

La production de l'année suivante s'avèrera remarquable : six symphonies, un deuxième quatuor avec piano, un concerto pour violon et cordes en *ré* mineur, dédié à Eduard Rietz, ami, mentor et membre de son quatuor, un concerto en *mi* majeur pour deux pianos, le Concerto en *ré* mineur pour piano, violon et orchestre à cordes et un opéra, *Les Deux Neveux*, créé le jour même du 15^e anniversaire de Félix. Enthousiasmé par ce qu'il

venait d'entendre, Zelter aurait serré le jeune homme dans ses bras en affirmant : « Mon cher enfant, à dater de ce jour, tu cesses d'être un apprenti musicien et tu deviens un confrère, je le proclame aux noms de Mozart, de Haydn et de Bach. » Il évoquait d'ailleurs l'opéra de Mendelssohn en ces termes : « C'est une chose singulière. Imaginez un peintre jetant un rien de couleur sur sa toile et ensuite la travaillant avec ses doigts et ses pinceaux jusqu'à ce qu'un groupe émerge, alors vous le regardez avec étonnement et vous vous apercevez qu'il est réel puisqu'il est là, Son individualité devient de plus en plus apparente et cadre si bien avec l'esprit de l'époque qu'elle semble en sortir comme l'oiseau sort de l'œuf. »

Un artiste en pleine possession de ses moyens

Malgré tous les succès déjà remportés par son fils, Abraham Mendelssohn hésite. Son beau-frère, Jacob Bartholdy, le prévient dans une lettre : « Je ne puis me faire à l'idée que l'on fasse de Félix un musicien de profession. Ce n'est pas une carrière, ni une vie, ni un but ; on n'est pas plus avancé au commencement qu'à la fin et on en est pleinement conscient. [...] Laisse ce garçon acquérir une culture générale, et prépare-le à faire une carrière d'état en étudiant le droit à l'Université. Son art demeurera son ami et son compagnon. » Malgré ces avertissements plus ou moins bienveillants, il prend la décision de soutenir jusqu'au bout les rêves de son fils.

Artiste particulièrement polyvalent, Mendelssohn deviendra à la fois compositeur, pianiste virtuose réputé, chef d'orchestre, chef de chœur, pédagogue et fondateur du célèbre conservatoire de Leipzig. Véritable charnière entre les siècles, il juge essentiel de mettre en lumière les géants du passé : Bach bien sûr, dont il connaît la *Passion selon saint Mathieu* depuis ses 15 ans grâce à sa tante Babette, qui lui en a offert le manuscrit, mais aussi Mozart, dont il joue régulièrement les concertos et Beethoven, dont il dirige les symphonies. Non content de donner la première de ses propres œuvres, il adoptera également celles de ses contemporains, notamment Wagner – qui n'hésitera pourtant pas à le fustiger en tant que compositeur juif, malgré la conversion au christianisme de la famille alors que Félix n'était qu'un tout jeune enfant. Il possédait aussi un coup de crayon particulièrement sûr, une culture générale immense et une plume habile. Véritable épistolier – comme Mozart –, il aura écrit l'équivalent de 6000 lettres entre 1825 et 1847, soit au moins une par jour. Il y parle de sa vie quotidienne, de ses voyages, de ses lectures, de ses réflexions philosophiques, morales ou esthétiques, de ses états d'âme, de ses œuvres.

Les Romances sans paroles :

le journal d'un romantique

Entre 1828 et 1845, Mendelssohn composera 50 *Lieder ohne Worte*, dont 48 seront publiés en recueils. On doit néanmoins apporter quelques précisions au sens de la traduction française généralement adoptée, *Romances sans paroles*. Le terme « romance » était couramment utilisé à l'époque pour décrire un genre musical à part entière, très en faveur en France de la seconde moitié du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle. (Chateaubriand signera notamment plusieurs textes.) Elle se veut essentiellement le trait d'union entre la musique populaire et la musique de concert. Les *Romances sans paroles* de Mendelssohn n'en demeurent pas tributaires, mais plutôt des *Handstücke*, pièces brèves adoptées par les compositeurs du début du XIX^e siècle, dont Clementi, Moscheles, Hummel et Weber, quatre compositeurs qu'a fréquentés Mendelssohn à un moment ou un autre de sa carrière.

S'opposant aux formes et structures amples de la sonate, les *Romances sans paroles* sont plutôt basées sur le développement d'un seul motif caractéristique, mais qui se tient pourtant à l'écart de tout programme littéraire ou pictural. Mendelssohn lui-même n'intégrera que cinq titres à ces pages, insistant sur le fait que la musique se révèle toujours plus universelle que des mots. En octobre 1841, il précise dans une lettre à un ami :



On parle beaucoup de musique et pourtant, on en dit si peu. Je crois que les mots sont insuffisants pour l'évoquer et, si je les trouvais suffisants, je n'aurais plus rien à faire avec la musique. Les gens se plaignent souvent que la musique est trop ambiguë, qu'ils ne saisissent pas à quoi elle fait allusion, alors que tous comprennent les mots. Pour moi, c'est exactement l'opposé et ceci est vrai non seulement d'un discours entier mais d'œuvres individuelles. Elles me semblent ambiguës, vagues, et si facilement incomprises par rapport à la vraie musique, qui emplit l'âme d'un millier d'images, exprimées bien plus éloquemment qu'en paroles.

Les pensées que je décele dans la musique que j'aime ne sont pas trop indéfinies, mais au contraire, trop définies pour que je les mette en paroles. [...] Si vous me demandez à quoi je pensais quand j'ai écrit telle ou telle pièce, je dirai : le chant, simplement le chant, en tant qu'unité. Et si j'avais des paroles en tête pour l'un ou l'autre de ces chants, je ne voudrais pas les divulguer, puisque les mêmes mots ne signifient jamais la même chose pour des personnes différentes. Seul le chant peut susciter les mêmes émotions chez l'un ou chez l'autre – sentiment qui ne peut être exprimé par les mêmes mots.



Au fil des ans, Mendelssohn fera sien ce genre si particulier – qu'il a créé comme Field le nocturne ou Chopin la mazurka – qui s'inspire tantôt du lied (comme c'est le cas des n^{os} 1, 2, 7, 13, 14, 15, 19, 20, 25, 30, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 43 et 46), tantôt du duo (n^o 18 qui en porte le titre, mais aussi les trois *Chants de bateliers vénitiens* n^{os} 6, 12 et 29) et tantôt du chœur (n^{os} 4, 9, 16, 23, 28, 33, 35, 41, 44 et 48). Certaines pages sont purement instrumentales, préludes ou postludes aux recueils (n^{os} 5, 8, 10, 17, 21, 24, 26, 38, 45 et 47). Ces classifications ne cherchent qu'à servir de guides puisque certaines des *Romances sans paroles* reprennent deux types différents d'écriture ou semblent en marge. Les n^{os} 3 et 27 démontrent ainsi une texture plus orchestrale, tandis que les n^{os} 5 et 10 se rapprochent de la forme sonate. (Nous traiterons de certaines des *Romances* sur le site Internet de *La Muse affiliée* dans les prochaines semaines au <http://museaffilee.com>.)

Si Hans von Bülow estimait ces pages aussi classiques qu'un poème de Goethe, paradoxalement, elles ne séduisirent le public que très lentement, les puristes les considérant trop « accessibles ». Intégrées au cursus d'apprentis pianistes, elles permettront de travailler le jeu legato, l'indépendance des voix, la fluidité de l'accompagnement, mais surtout la transmission adéquate d'un message musical poétique. Schumann, ami proche de Mendelssohn – qui lui dédiera une pièce dans son *Album pour la jeunesse* – est peut-être celui qui a le mieux saisi l'essence de ces instantanés lumineux, tendres et spontanés, qui touchent aussi directement l'âme aujourd'hui qu'au moment de leur création. « Qui ne s'est jamais assis au piano, au crépuscule, et au milieu d'une improvisation, s'est mis à chanter de façon inconsciente une douce mélodie ? », écrit-il dans le *Neue Zeitschrift für Musik* après avoir entendu le deuxième recueil, opus 30. « Si, par chance, si un être peut unir l'accompagnement à la mélodie chantée grâce à ses seules mains et si, avant toute chose, cet être est Mendelssohn, vous entendrez alors les plus belles romances sans paroles. »

« Partout où tu iras, j'irai. »

L'accompagnateur en mission spéciale auprès des jeunes apprentis musiciens

MARIE MULLER

La faune musicale regorge de personnages attachants. Parmi eux figurent les pianistes, caricaturés par Saint-Saëns comme des animaux de carnaval à 10 doigts. Ils se divisent eux-mêmes en différentes espèces. On y trouve le « soliste », animal solitaire expert en acrobaties, exposé au regard de tous dans l'arène du cirque concertique, le « chambriste » ou « musicien de chambre », animal domestique sociable à tendance démocratique et le « pédagogue » ou « professeur », animal pensant et doué pour la communication verbale un tantinet altruiste. Certains sont le résultat de croisements savants qui font d'eux des « chambristes-à-tendance-solistes », des « solistes-ascendant-pédagogues » ou peut-être bien tout cela à la fois ou successivement. Mais il y a aussi l'« accompagnateur », animal discret et docile, sorte de bête à deux têtes, tout aussi apte à guider son maître qu'à le suivre. Je crois que je suis de cette espèce-là.

Les prémices de l'exploit

J'ai chaque année le plaisir d'accompagner de jeunes musiciens en formation, élèves de diverses structures d'enseignement dont je suis l'accompagnatrice permanente ou occasionnelle. Le printemps s'annonçant, les concerts, concours et examens fleurissent dans les écoles. Je m'attèle alors à visiter le tas de partitions qui se sont dangereusement accumulées sur mon piano au cours des semaines précédentes. Les parcourir du regard. En déchiffrer quelques-unes. En pratiquer les pages les plus acrobatiques en prévision des premières répétitions, prémices d'un prochain concert-marathon.

Dans l'intimité des coulisses

À la première rencontre, l'élève est souvent un peu intimidé, pas très sûr de lui. S'il est parfois un peu noyé dans la horde d'adolescents excités de sa classe, il redevient dans l'antre confidentiel de la salle de piano un individu à visage humain, avec sa propre personnalité, sa propre sensibilité. C'est un premier contact. On apprend à se connaître. Après des semaines de pratique en solitaire, l'élève découvre enfin ce qui se passe « en dessous ». La mélodie qu'il joue, avec les harmonies qui la sous-tendent, prend soudain sens à son oreille. Prendre quelques repères, cibler les difficultés, assurer les entrées... Il faut optimiser ce temps rare et précieux en présence du piano pour que celui-ci devienne un allié et non une gêne.

De l'exigence de l'accompagnateur dépend la qualité du



résultat final. Il se pose en gardien du rythme, veille au respect du texte, exprime en d'autres mots ce que l'élève a dû entendre maintes fois de son professeur. En bon pédagogue, il encadre, observe, analyse, soutient, conseille, corrige, rappelle, insiste, dirige, sermonne, rassure, encourage, tire l'élève vers le haut, tente de le mener un peu plus loin sur le chemin de la musique, exige le possible et parfois l'impossible. L'élève résiste quelquefois. L'accompagnateur tente de faire baisser la garde. En bon musicien, il insuffle une dynamique, un mouvement, un élan, une direction, une respiration. Chaque rencontre est une occasion d'échange privilégiée, de laquelle jaillit parfois une belle complicité. Tout cela se passe discrètement, en coulisses. La prestation finale n'est au fond, du travail de l'accompagnateur, que la face émergée de l'iceberg.

Une bonne épaule

Discret mais bien présent, l'accompagnateur offre une bonne épaule sur laquelle l'élève peut s'appuyer. Il contribue à créer un environnement favorable pour que l'élève puisse se dépasser.

Parfois, avant le concert, l'élève s'inquiète. *Ne t'en fais pas, tu n'es plus tout seul. Partout où tu iras j'irai...* Mon calme légendaire, même s'il n'est qu'apparent, rassure. Mais au fond de moi se débat une petite Marie contre les bibittes qui l'envahissent, contre ses petites craintes et ses petits inforts qui menacent de la distraire de la concentration nécessaire. Je feins la confiance pour ne pas causer à mon comparse du moment plus de stress qu'il n'en a déjà, l'encourage à prendre de bonnes et profondes respirations avant de rentrer en scène – celles-ci vaudront bien aussi pour moi! – et lui rappelle la raison pour laquelle nous sommes là : pour le plaisir de la musique, avant tout, plaisir de l'interpréter et plaisir de la partager. Son sourire s'affiche à nouveau et un trop-plein d'énergie nous emplit tous les deux. Finalement, aussitôt le discours musical entamé, le plaisir reprend le dessus sur les petites appréhensions.

Le défi de l'adaptabilité

Les concerts d'élèves sont parfois de véritables marathons qui nécessitent de la part de l'accompagnateur concentration et vigilance constantes des heures durant afin de parer tous imprévus dont certains élèves, en dépit des répétitions, sont les brillants spécialistes (transformation du rythme, pulsation aléatoire, coupures improvisées, reprises imprévues, hésitations sporadiques...). Il faut doser la puissance du grand demi-queue pour ne pas submerger le mince filet de son du débutant, jouer le jeu de la discrétion pour ne pas le déstabiliser, mais il faut avoir la puissance et la vaillance d'un orchestre symphonique lorsqu'il s'agit d'accompagner un concerto romantique. Si sa tâche est relativement aisée lorsque les élèves sont suffisamment solides pour assumer leur partie sans erreurs et démontrer une relative attention à celle du piano qui les accompagne, la fragilité de certains autres oblige la plupart du temps l'accompagnateur à relever le défi de l'adaptabilité.

En mission spéciale

L'expérience s'apparente parfois à un sport extrême où tout est possible, même l'improbable. Il s'agit parfois de rattraper l'irratrapable pour que la musique suive son cours, avant tout. Telle une bouée de sauvetage, un filet de sécurité, une assurance tout risque, souplement, impassible, je «rattrape», discrètement, régulièrement, comme une couturière reprise consciencieusement, clandestinement les chaussettes de la famille pour masquer ce qui ne doit pas se voir. Parfois, j'improvise quelques notes pour accompagner celles que l'élève invente de manière impromptue, j'ajoute quelques fractions de temps pour épouser ses hésitations sporadiques, j'en retranche quelques autres pour dissimuler son impatience...

Mais parfois, le délire est trop grand. Les fantaisies de certains

dépassement mon imagination. Comme cette jeune saxophoniste qui, le jour du concert, oublie sa partition et décide de remédier à la situation en la recréant à partir d'une copie de celle du piano. Elle réalise en catastrophe un collage avec les portées découpées, mais, dans la précipitation, les colle dans le désordre et ne se rend compte de son erreur que bien trop tard... Le concert a commencé. Après quelques mesures, son discours n'a plus de sens, je la sens tourner en rond, elle s'égare, aligne des bouts de phrases de façon incohérente, je ne reconnais plus rien de la pièce. Mais où diable peut-elle être bien rendue? Docile, je l'accompagne dans son errance, tente de sauver les meubles en improvisant quelques accords pour que rien ne paraisse, dans l'espoir d'une issue honorable. Pendant ce temps, je réalise l'énormité de la chose et rumine quelque rancœur pour avoir été prise ainsi en otage, avec l'amer sentiment d'une involontaire trahison. Cette aventure extrême s'ajoutera à mon florilège d'anecdotes à partager.

Ainsi, en mission humanitaire auprès de ces jeunes musiciens en proie aux émotions de la scène, l'accompagnateur, sorte de pianiste «tout-terrain», saint-bernard des situations musicales désespérées, contribue secrètement à embellir l'écrin de l'étudiant qui fait ses premières armes.

Quelques mots utiles

Le concert achevé, un élève s'excuse d'avoir sauté une mesure, d'avoir rajouté des notes, de n'avoir pas pensé aux nuances. Je ne sais pas. Je ne sais plus. C'est un détail à côté de tout le reste. Ma mémoire s'efface et mon énergie s'épuise à mesure que s'égrenent les minutes du concert.

Je ressors souvent de ce marathon avec une impression un peu mitigée, partagée entre la satisfaction d'un travail bien fait et la frustration de n'avoir fait que mon travail : suivre, sans avoir eu la possibilité de laisser librement s'exprimer la musique, sans avoir laissé non plus celle-ci m'atteindre assez profondément, contrainte à la permanence d'un état de veille. Je m'éclipserais volontiers discrètement, pour ne pas laisser paraître ma frustration passagère, pour ne pas attendre de signe de reconnaissance en retour. Il n'y en a parfois que pour le soliste, je ne suis que l'accompagnatrice après tout, on ne remarque l'accompagnateur que lorsqu'il a été mauvais... Mais non! On me remercie. Publiquement. Chaleureusement. On me félicite, pour la performance, pour l'endurance, pour la haute voltige, pour avoir su interpréter toutes ces musiques si différentes, pour avoir accompagné si généreusement ces jeunes dans leur cheminement, pour leur avoir consacré du temps, de l'énergie, pour avoir cru en eux...

Émile, jeune trompettiste, me court après jusqu'à l'autre bout de l'école pour me dire, les yeux rivés dans les miens, son «merci» à lui. Tout émue que je suis soudain, je me souviendrai longtemps de ce merci. Grâce à lui, j'ai l'impression d'avoir été utile, un temps, le temps que dure la musique, peut-être un peu plus. Utile, et reconnue.



Mon premier **CHOC MUSICAL**

JULIE WILSON

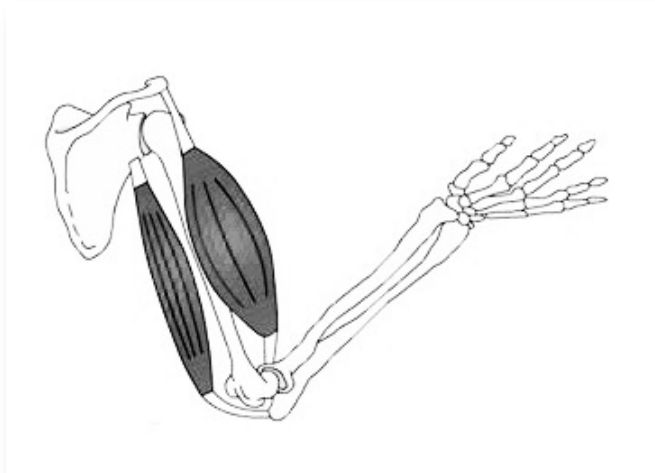
Violons, violoncelles et flûtes s'accordent pour régler le battement de leur Cœur sur celui du piano à queue noir étincelant. Il trône au milieu de la scène et dans quelques secondes à peine, fera vibrer tout un public. Une petite fille vient assister pour la première fois à un concert de piano dans une salle illustre, la salle Garnier de l'Opéra de Monaco. Ses yeux émerveillés parcourent le plafond en attendant que l'artiste entre en scène. Elle examine avec attention les muses, une à une. Elles semblent protéger les musiciens depuis les étoiles.

Un premier applaudissement la ramène brusquement à la réalité. Devant elle se dresse une femme immense à l'allure peu commune. Avec les jeux d'éclairage, sa peau est blême comme la lune. Son visage exsangue disparaît sous une frange épaisse. Quelques mèches négligentes s'échappent de ces longs cheveux, aussi noirs que l'ébène, rassemblés en queue de cheval. Avec cette coiffure, elle semble venir d'un pays lointain balayé par des rafales. Elle est si haute que l'enfant du premier rang la suit du regard comme on cherche la cime d'un arbre. Elle a l'apparence d'un chêne fragile qui penche.

La pianiste salue son auditoire en se laissant tomber de tout son poids. Assise, face au clavier, elle se remet immédiatement dans l'axe. Elle déplie ses deux longues branches avec majesté et plante ses racines dans les touches. Le corps de flûtes se retire pour laisser place à une forêt peuplée d'oiseaux de toutes sortes. Pailles-en-queue, rouges-gorges, mésanges, passereaux,

bruants, moineaux, hiboux s'envolent pour venir se poser sur les bras de l'interprète. Ce *Troisième Concerto* de Prokofiev plonge la petite fille au cœur d'une forêt peuplée de sons envoûtants. Elle est à la fois fascinée et terrifiée par les voix mystérieuses qui l'habitent, partagée entre l'envie de grimper dans le grand chêne et celle de s'enfoncer dans son fauteuil. Elle fixe l'oiseau merveilleux au plumage argenté qui se tient à côté de l'arbre. Dans un grand bruissement d'ailes, l'oiseau quitte le tabouret et vient la chercher. Il la dépose gracieusement à l'extrémité d'une branche. Un sentiment unique envahit l'enfant, celui de ne faire plus qu'un avec la pianiste. Les mains dans les siennes, elle dévale les gammes comme on dévale une colline, franchit les octaves comme on traverse les ruisseaux, rebondit sur les notes pointées comme on saute sur les cailloux à cloche-pied. Elle s'enfonce dans la forêt magique, découvre le terrier d'un renard derrière un *mi* bémol, fait la rencontre d'un troll sur un *fa* dièse. Elle court entre les tons graves et aigus, passe de la pluie aux éclaircies, se laisse glisser sur les arpegges ensoleillés. Elle entre dans la danse des lutins sur un triolet, ramasse du li-la en chemin vers le do, surprend une biche endormie dans la partie lento. Les accords à la main gauche se font beaucoup plus sombres.

La nuit tombe. Il est l'heure de repartir. Sa folle aventure est interrompue par le retour de l'oiseau magique. Il la soulève par le col, la ramène à sa place puis s'efface. L'enfant se demande si elle a rêvé. La pianiste lui jette un regard complice au moment de saluer. Et si c'était vrai ?



Jouer plus librement

MONIQUE POIRIER

New York, 7 juillet 2008. Fébriles, une soixantaine de professeurs de musique s'animent, se saluent, se présentent les uns aux autres avant les conférences attendues. Une préoccupation commune les avait réunis au Yamaha Artist Services Facility : le « bien-être » des musiciens. Sous le titre *Wellness Symposium*, trois conférenciers avaient été invités à faire connaître leur travail avec les musiciens. Il s'agissait d'Alan Fraser, pianiste et spécialiste de la méthode Feldenkrais, de Carol Montparker, pianiste, compositrice et auteure et de Louise Montello, pianiste, musicothérapeute et instigatrice de la formation « Performance Wellness ».

Je me suis installée parmi cet auditoire majoritairement anglophone sans trop savoir encore ce que je pourrais retirer concrètement de ces conférences. C'est bien connu, les professeurs de musique sont plutôt perfectionnistes et affectionnent les solutions, les « trucs » efficaces et concrets... Le premier matin, c'est madame Montello qui a brisé la glace. Dès les premières phrases, elle a révélé une attitude posée où transparaissaient ses compétences. Visiblement, elle a su intégrer ses connaissances et faire une synthèse remarquable des différentes cordes à son arc : piano, composition, musicothérapie, psychanalyse, recherche, et j'ajouterais humanisme.

Préoccupée par le nombre sans cesse croissant de maux qui affectent de plus en plus de musiciens (les professionnels et également les étudiants), elle s'est donnée comme mission de débusquer les fantômes qui se glissent parfois de façon insidieuse dans l'activité instrumentale. Ces fantômes

s'appellent tour à tour anxiété de performance, burn-out, tendinites et autres blessures physiques, dépendance aux médicaments, désintéressement face à la profession, etc. S'appuyant sur des recherches scientifiques en collaboration avec différents spécialistes et sur une solide expérience clinique avec des musiciens, elle nous a fait part de ses observations. Bien souvent, nous a-t-elle dit, des motivations ou attentes biaisées sous-jacentes expliquent les symptômes. C'est tout un travail de détective qui attend la spécialiste et le musicien, la musicienne en difficulté pour mettre au jour les causes de ces malaises. Bien que le professeur d'instrument ne puisse pas toujours remplir ce rôle de détective auprès de ses élèves, madame Montello nous a tout de tout de même convaincus de l'importance de remettre dans une juste perspective les différents aspects de l'enseignement musical. L'être humain qui apprend doit retrouver son intégrité et le travail du professeur doit retrouver toute sa crédibilité car sa responsabilité est éminemment importante.

Pendant ces trois heures où elle nous a entretenus de façon passionnée, je n'ai pas laissé filer une phrase, et ce, malgré ma compréhension imparfaite de l'anglais. Que de richesses j'ai pu toucher, tout en espérant un travail plus en profondeur et plus concret de son approche. Heureusement, Louise Montello offre des stages intensifs de groupe où les musiciens ont la chance d'en apprendre un peu plus et d'expérimenter son approche « Performance Wellness ». Elle a donné des stages à Hambourg, Amsterdam, Londres, Boston (Berklee College of Music) et New York (Julliard School).

Pour la première fois, un stage est offert à Montréal. Ce sera les 16 et 17 mai prochain, à l'Université Concordia. Il s'adresse aux interprètes, aux professeurs, aux musicothérapeutes ainsi qu'aux professionnels de la santé agissant avec une clientèle de musiciens.



Pour une période de temps limitée, les personnes qui s'inscriront à ce stage bénéficieront d'un tarif spécial, soit 175\$ US au lieu de 300\$ US.

Pour vous inscrire, visitez le site : www.performancewellness.org/ourstore.html.

Pour vous renseigner davantage sur l'organisation, visitez le site : www.performancewellness.org.

Vous pouvez également joindre Louise Montello par téléphone au 212-529-9737, ou par courriel à l'adresse suivante : louise@performancewellness.org.

Un organisme aux multiples facettes

CATHERINE MATHIEU

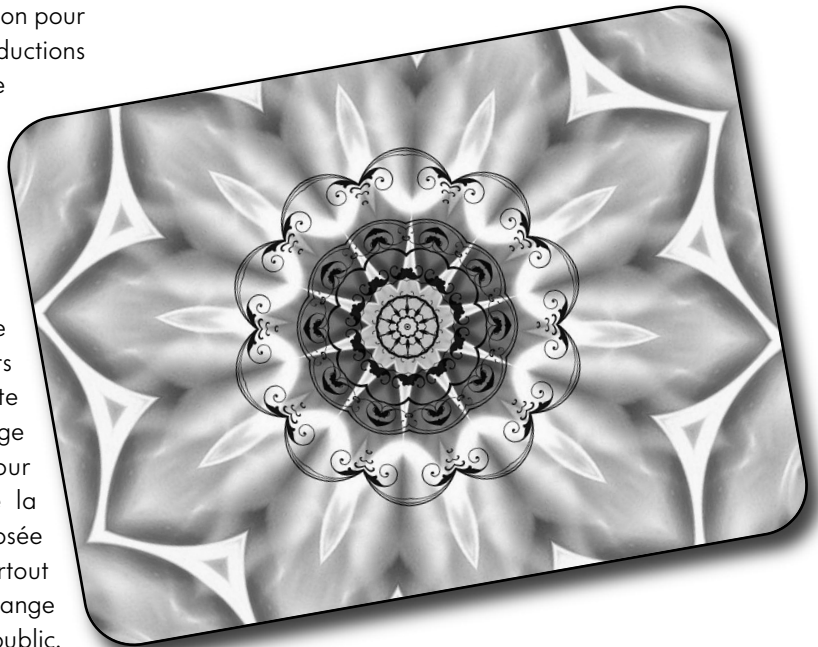
Peu de structures visant à promouvoir et à soutenir les jeunes musiciens classiques existent. Or, lorsque les finissants des universités ou des conservatoires amorcent leur carrière, ils sont confrontés à la dure réalité : la compétition féroce, le manque de ressources pour la relève, la difficulté à se faire connaître et, on doit le dire, le peu d'enthousiasme du grand public pour la musique classique. Devant ce constat, cinq amis musiciens ont fondé, en mai 2008, les **Productions musicales Kaléidoscope**. L'idée de cet organisme à but non lucratif a germé à la suite d'un premier concert réalisé en octobre 2007 par ces cinq musiciens de la relève (dont trois ont étudié et/ou travaillent à l'École de musique Vincent-d'Indy). Mesurant tout le potentiel de leur formation musicale ainsi que la nécessité de mettre sur pied une structure permettant aux jeunes interprètes de se faire connaître tout en partageant leur passion pour la musique, les membres fondateurs des Productions musicales Kaléidoscope ont élaboré une variété de services pour la relève et le grand public.

En effet, que ce soit à travers les services de musiciens pour occasions spéciales, les concerts commentés ou encore les ateliers et conférences (sur l'histoire de la musique, une œuvre, un compositeur ou une période musicale, etc.), les membres fondateurs cherchent à démystifier la musique dite « savante » en rendant accessible à un large public un répertoire classique varié. Pour dépasser le cadre parfois trop rigide de la musique classique, chaque activité proposée par l'organisme est instructive, mais surtout interactive et conviviale, privilégiant un échange direct entre les jeunes interprètes et le public. *Accents d'ailleurs*, premier de la série des concerts commentés élaborés par les Productions musicales Kaléidoscope, en témoigne bien.

Accents d'ailleurs propose un amalgame d'œuvres de compositeurs classiques profondément enracinés

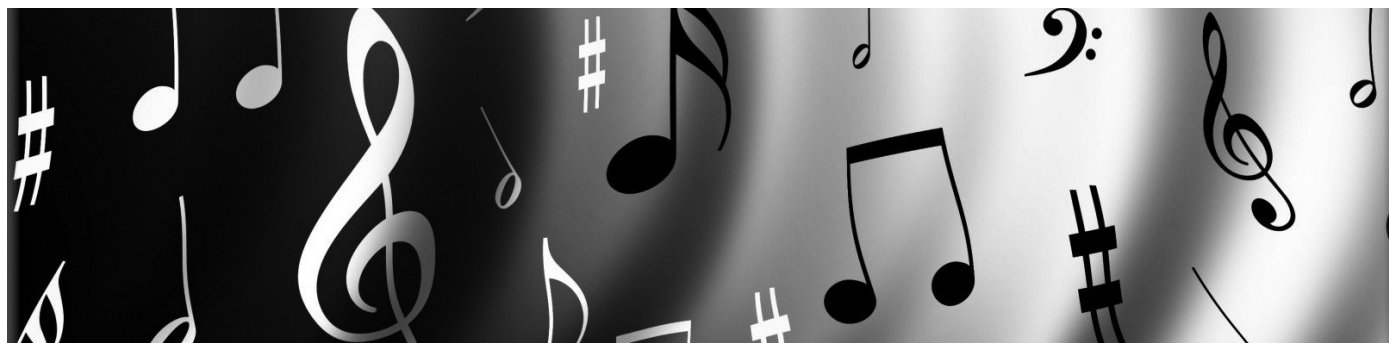
dans la tradition musicale de leur pays. Voyageant à travers les mélodies d'inspiration folklorique de Prokofiev et de Rachmaninov, les airs yiddish de Veksler et du compositeur canadien Glick ainsi que des danses roumaines de Bartók, l'auditeur est amené en première partie du concert à découvrir sous un nouvel angle la musique savante des pays de l'Europe de l'Est. Dans la deuxième partie, les rythmes latins de Piazzolla, de Falla, Albéniz, Villa-Lobos, Granados et Montsalvatge mettent à l'honneur l'Argentine, l'Espagne et le Brésil. Les arrangements musicaux pour voix (mezzo-soprano et basse), violoncelle, contrebasse et piano sont entièrement réalisés par les jeunes interprètes et cherchent à faire découvrir de nouveaux timbres et de nouvelles couleurs.

Explorez le monde de la musique classique avec un éclairage nouveau – remettez en perspective vos idées préconçues... et découvrez les différentes facettes de notre Kaléidoscope !



Pour en savoir davantage sur les Productions musicales Kaléidoscope et leurs différentes activités :

www.productionskaleidoscope.org
productionskaleidoscope@yahoo.ca



À la découverte des méthodes dites *actives* dans l'enseignement de la musique

JOËLLE COUDRIOU

Au cours de mes 25 années de pratique de l'éducation musicale au collège, j'ai pu observer toutes sortes de difficultés et d'aptitudes chez mes élèves, tous issus de cultures et de milieux très différents. J'ai souvent été attristée de rencontrer si peu d'élèves musiciens ou pratiquant une activité musicale hebdomadaire. Il semble que l'enseignement de la musique, tout au moins en ce qui concerne la musique dite classique, reste encore réservé à une certaine partie de la population, que ce soit attribuable à l'aspect financier ou au fait que les enfants qui réussissent aux concours des conservatoires sont principalement ceux qui ont baigné dans l'univers musical dans leur enfance, à quelques exceptions près. Et pourtant, lors des deux dernières décennies, les conservatoires et écoles nationales françaises ont fait un effort de démocratisation en ouvrant leurs portes à un public plus large aussi bien qu'en mettant l'accent de façon plus intensive sur les pratiques d'ensemble dès les premières classes, que ce soit l'appartenance à une chorale ou à un orchestre.

J'ai toujours rêvé de créer un ensemble de petits et grands instruments dans mon école, un ensemble dans lequel chacun trouverait sa place à sa convenance. Je me suis malheureusement heurtée aux problèmes du coût et de l'espace mise à ma disposition. Il m'a toujours semblé que rien ne remplace le partage d'émotions et de création de ces séances collectives, surtout à notre époque où beaucoup d'activités se pratiquent individuellement, si ce n'est le sport ou la danse.

En vieillissant, bien que mes classes soient toujours aussi – voire plus – fatigantes à maîtriser qu'avant, je ne crains plus de faire lever mes élèves et de leur demander de pratiquer la musique avec tout leur corps et pas seulement derrière un bureau ou un pupitre. L'énergie circule généralement mieux dans la classe et les rapports de hiérarchie et le partenariat

fonctionnent pour ainsi dire d'eux-mêmes, sans que j'aie beaucoup à intervenir, pour autant que l'activité passionne et engage les élèves. Et puis, les sorties pédagogiques permettent, une fois l'an, d'aller à la rencontre d'instruments gracieusement prêtés par la structure d'accueil et de jouer quelques notes en groupe, notamment à la Cité de la Musique à Paris.

Au début de ma carrière, je me suis intéressée aux méthodes spécifiques de tel ou tel pédagogue, car lors de mes années d'études universitaires, on préconisait la méthode Martenot et j'avais été en contact avec des professeurs utilisant la méthode Suzuki dans la section cordes au conservatoire, par exemple. Parallèlement aux conservatoires et aux écoles de musique, toutes ces écoles sont apparues au XX^e siècle. Leur démarche a souvent eu comme point de départ la réflexion personnelle d'un musicien ou d'un enseignant sur ses propres pratiques pédagogiques. Je me suis donc procuré ces méthodes, en ai découvert d'autres et les ai explorées, puis les ai expérimentées avec certaines classes où l'ambiance me le permettait. Étant contre le fait d'adopter une méthode unique et de m'y enfermer, j'y ai trouvé une inspiration qui me permet aujourd'hui d'y faire quotidiennement référence, de près ou de loin, dans les activités que je propose en cours. Quand je fais ces expériences, je remarque toujours un changement d'énergie réjouissant chez mes élèves, tellement ritualisés dans leurs méthodes d'apprentissage.

Ce que je trouve le plus passionnant dans ces méthodes dites actives est la notion du jeu dans l'apprentissage de la musique, ainsi que l'expérience de groupe. Le corps, longtemps relégué au dernier plan, y est davantage sollicité dans ses dimensions sensorielles et gestuelles. En outre, ces écoles utilisent souvent le folklore populaire, les chants, les danses et les comptines traditionnelles. Plus tard, toutes les cultures sont abordées à côté de la musique dite classique, et la créativité des enfants est très rapidement sollicitée dans les activités proposées.

Bien entendu, ces enfants ne restent pas dans le cocon de leur école et pourront ensuite rejoindre d'autres structures, voire le conservatoire, aucune méthode n'étant meilleure qu'une autre à la base. J'ai pu constater un certain *a priori* chez quelques professeurs concernant les enfants issus de ces cursus. Celles que j'ai personnellement étudiées ou expérimentées sont celles de Jaques Dalcroze, Marie Jaëll, Shinichi Suzuki, Maurice Martenot, Zoltan Kodaly et Carl Orff.

J'ai expérimenté les exercices de Martenot et d'Orff dès mon premier stage pour devenir professeur d'éducation musicale au collège. Par contre, mon contact avec les méthodes Suzuki et Kodaly remonte à mes années d'apprentissage au violoncelle au conservatoire d'Aix-en-Provence. Je me souviens des séances à trois élèves avec mon professeur. Elles ont été les plus vivantes et les plus agréables que j'ai jamais vécues. Je n'ai découvert les recherches de Marie Jaëll que bien plus tard, lorsque j'ai commencé à m'intéresser aux expériences menées dans l'enseignement du piano. Je n'ai jamais encore eu le temps d'approfondir, mais son travail mérite certainement que l'on s'y attarde. Je m'efforcerai de passer brièvement en revue les différentes méthodes actives qui sont à la disposition des professeurs de musique, quel que soit l'univers dans lequel ils évoluent.

Méthode Dalcroze

Au début du *xx^e* siècle, le propos de la méthode Jaques Dalcroze était de développer chez tous les enfants les qualités principales qu'un musicien devait posséder : la finesse de l'oreille, la sensibilité nerveuse, le sentiment rythmique et la faculté d'exprimer spontanément les sensations émotives. Jaques Dalcroze a constaté en observant ses élèves qu'ils rencontraient des difficultés rythmiques insurmontables, qu'ils ne « sentaient » pas le rythme. Cela se traduisait par exemple par des changements de tempo intempestifs ou des difficultés à gérer deux mouvements de nature différente. La résolution des problèmes liés à la rythmique a donc été à la base de ses recherches et de son enseignement. A cette époque, on apprenait le rythme de façon théorique, en fonction de la durée. Jaques Dalcroze a eu l'idée de faire faire à ses élèves des mouvements corporels pour découvrir les notions d'espace et de temps nécessaires à la compréhension du rythme. Par exemple, il faisait marcher les enfants selon le tempo adopté, puis leur demandait de continuer de marcher à la même cadence lorsque la musique cessait ou bien il leur faisait frapper dans leurs mains la partie supérieure d'une pièce en marchant au rythme de la partie inférieure. Il utilisait ainsi des images motrices qui marquent l'oreille et l'esprit des enfants lors de leurs expériences musicales futures, notamment le passage à la lecture et à la transcription et cela leur permettait également d'actualiser immédiatement ce qu'ils entendaient. Par-dessus tout, l'enfant apprenait à maîtriser l'attention et la capacité de réaction, signes d'une sensibilité nerveuse bien aiguïlée.



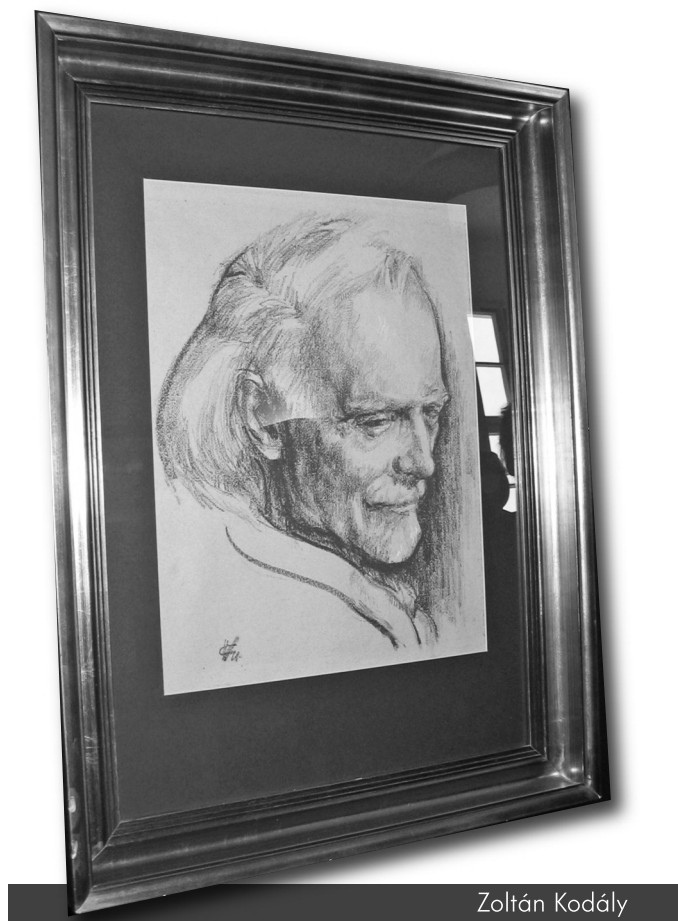
Jaques Dalcroze



Jaques Dalcroze pensait que plus tôt ce travail serait effectué, plus les enfants auraient des chances d'avoir accès aux études musicales. Mais aussi que les facultés développées dans ces activités serviraient aussi plus globalement à favoriser chez les élèves des aptitudes requises dans les autres disciplines, c'est-à-dire la musique... aussi bien que la danse. De fait, cette méthode a été employée ultérieurement dans de nombreuses écoles et conservatoires, notamment dans les classes d'éveil des tout jeunes enfants, mais aussi auprès des adultes. Je me souviens que l'un de mes professeurs de piano, Eleanor Harris, faisait marcher et bouger ses petits élèves selon ces exercices à Aubagne, et appliquait ensuite immédiatement au clavier les valeurs rythmiques assimilées.

Méthode Kodály

Zoltán Kodály, compositeur hongrois du *xx^e* siècle, a consacré aux côtés de Bartók plusieurs années à la collecte de mélodies traditionnelles populaires de son pays. Il a été l'instigateur de l'introduction de l'éducation musicale dans l'enseignement général dans l'esprit de mettre la musique à la portée de tous. Le matériel musical collecté a tout naturellement servi de base à la progression de l'apprentissage, enrichi des expériences faites lors de ses rencontres à l'étranger avec d'autres méthodes.



Zoltán Kodály

Son idée était que l'appropriation des chants et comptines traditionnels permettait aux enfants d'acquiescer inconsciemment des formules mélodiques et rythmiques réutilisables ultérieurement. D'autre part, tout ce qui constitue la musique, l'intonation, l'audition, la lecture et l'écriture est lié et permet la prise de conscience auditive et la maîtrise de ces divers éléments. Kodály partait, lui, de la voix humaine, le chant étant primordial, interprété très tôt à une et à deux voix, formant ainsi l'oreille polyphonique et favorisant la justesse. Les enfants se faisaient ensuite proposer des chants d'autres cultures et des thèmes de musique savante dans le souci d'agrandir le champ culturel. Depuis lors, en Hongrie, ce système est toujours en vigueur de la maternelle jusqu'à la fin des études. Plus tard, en France, la méthode a été adaptée en fonction de la langue francophone et intégrée à la pratique de l'enseignement musical à l'école. Les idées de Kodály ont séduit nombre d'enseignants du fait de leur nature « active », mais aussi de la prise en compte de la spécificité culturelle de chaque enfant.

De nombreux exercices de solfège à l'heure actuelle, au collège autant que dans les écoles de musique, se basent sur la notion de « devinettes » au cours desquelles parmi une série de

dessins de motifs musicaux connus tels que des chansons enfantines, l'enfant est invité à remettre les fragments selon l'ordre entendu, par identification à la fois auditive et visuelle.

Parmi les techniques inventées par Zoltán Kodály, il faut citer aussi la « solmisation », technique qui se rapproche de la transposition et qui permet de ramener toutes les pièces de musique dans les gammes de *do* majeur et de *la* mineur. Ainsi, les apprentis musiciens ne sont plus gênés par les différentes gammes, ce qui leur permet d'être à l'aise dans toutes les situations. Au collège, ces exercices m'ont permis de faire passer des notions relativement difficiles à appréhender au départ dans une classe de 27 élèves n'ayant droit qu'à une heure hebdomadaire. Les altérations font maintenant partie de notre vocabulaire courant, et toute gamme est appréhendée à partir de l'oreille, un peu comme pour les modes transposés dont on retient principalement l'air avant de saisir la notion de demi-tons et de tons.

Il faut mentionner également les exercices consistant à mimer les sons (phononimie) en attribuant un geste spécifique à un son, méthode ludique qui mélange là aussi la voix et le geste, l'audition et la participation active tout ensemble. J'ai d'ailleurs découvert d'autres méthodes dans les classes de solfège utilisant les couleurs associées à chaque note, et les ai expérimentées en utilisant les *boomwackers*, bâtons sonores en PVC que l'on peut frapper aussi bien sur une surface donnée que sur une partie de son corps, et dont chaque couleur s'associe à une hauteur. On peut réaliser de beaux ensembles polyphoniques rien qu'avec ces bâtons et cela permet de se déplacer en jouant, ce qui n'est pas négligeable et très ludique pour les enfants.

Méthode Orff

En ce qui concerne la méthode Orff, très encouragée lors de mes études, je l'ai expérimentée surtout en incluant dans ma classe les petites percussions et métallogones qui permettent un jeu polyphonique immédiat, le nom des notes étant inscrit sur les lames. Dans le *Schulwerk* (Orff-Schulwerk signifiant *musique pour enfants*), la danse et la musique sont intimement liées. L'approche de Carl Orff, pensée pour les enfants mais plus tard également appliquée aux adultes, reposait sur sa conviction que la méthode la plus simple d'enseigner la musique était de mettre en valeur les affinités inhérentes de l'enfant pour le rythme et la mélodie et de permettre à celles-ci de se développer naturellement, faisant passer l'enfant de l'intuition d'une expression primitive à une autre plus sophistiquée en suivant des étapes parallèles à l'évolution de la musique occidentale.

Sa technique d'enseignement, fondée sur l'activité créatrice, permet à chacun de concrétiser tous les éléments fondamentaux de la musique (rythme, mélodie, harmonie, timbre) dans une forme qui leur est donnée. Il en résulte une

musique simple, élémentaire, directe qui unit langage et mouvement. La voix, privilégiée, permet peu à peu d'acquérir le bagage théorique (parlé, lu, écrit). Lui aussi prend pour base le répertoire enfantin, fait participer le corps et scander le rythme. Il y ajoute l'utilisation des percussions (le fameux instrumentarium Orff) en vue de reconstituer l'ensemble orchestral adapté à la taille des enfants, avec tout ce que cette pratique apporte dans le domaine de l'improvisation, de la coordination et de la socialisation. À partir du répertoire enfantin, là aussi on extrapole vers d'autres cultures et au répertoire plus moderne, qu'il soit classique ou jazz, européen ou extra-européen.

Elle tend vers un épanouissement total de l'être musicalement aussi bien que physiquement ou psychologiquement. C'est pourquoi cette méthode a été utilisée également par les musicothérapeutes.

Méthode Martenot

L'apport de la méthode Martenot réside dans quelques points d'une simplicité presque enfantine, mais d'une profondeur nouvelle dans l'enseignement public et favorise la relaxation au service du geste musical, ce que Maurice Martenot nommait lui-même la *kinesophie* (le mouvement vers un début de sagesse). Ginette Martenot, sa sœur, déclare : « C'est par le calme avant l'acte que le geste juste s'acquiert. » Il a inventé de petits instruments tels que le *clavi-harp* dont l'on retrouve actuellement le principe dans le *vibra-slap* utilisé en collège et pour lequel des méthodes sont éditées. Ce petit instrument fait de tiges vibrantes reliées à une caisse de résonance en bois représente un clavier de deux octaves qu'un très jeune enfant peut utiliser. La méthode privilégie l'improvisation très tôt dans le contact avec la musique, utilise également l'univers des comptines et en ce qui concerne le rythme, les « mots rythmiques » étant répétés sous formes de formules stimulant la mémoire par la répétition. Enfin, la lecture à l'avance est très intéressante pour visualiser rapidement des groupes de notes et constitue pour les enseignants un véritable préambule au déchiffrage musical, activité qui a tant rebuté bon nombre de mes compagnons lors de nos cours de solfège ou d'instrument au conservatoire. J'ai utilisé les petites brochures de Martenot pendant les 10 premières années d'enseignement avant d'en intégrer les éléments de façon plus instinctive au gré de mes besoins pédagogiques.

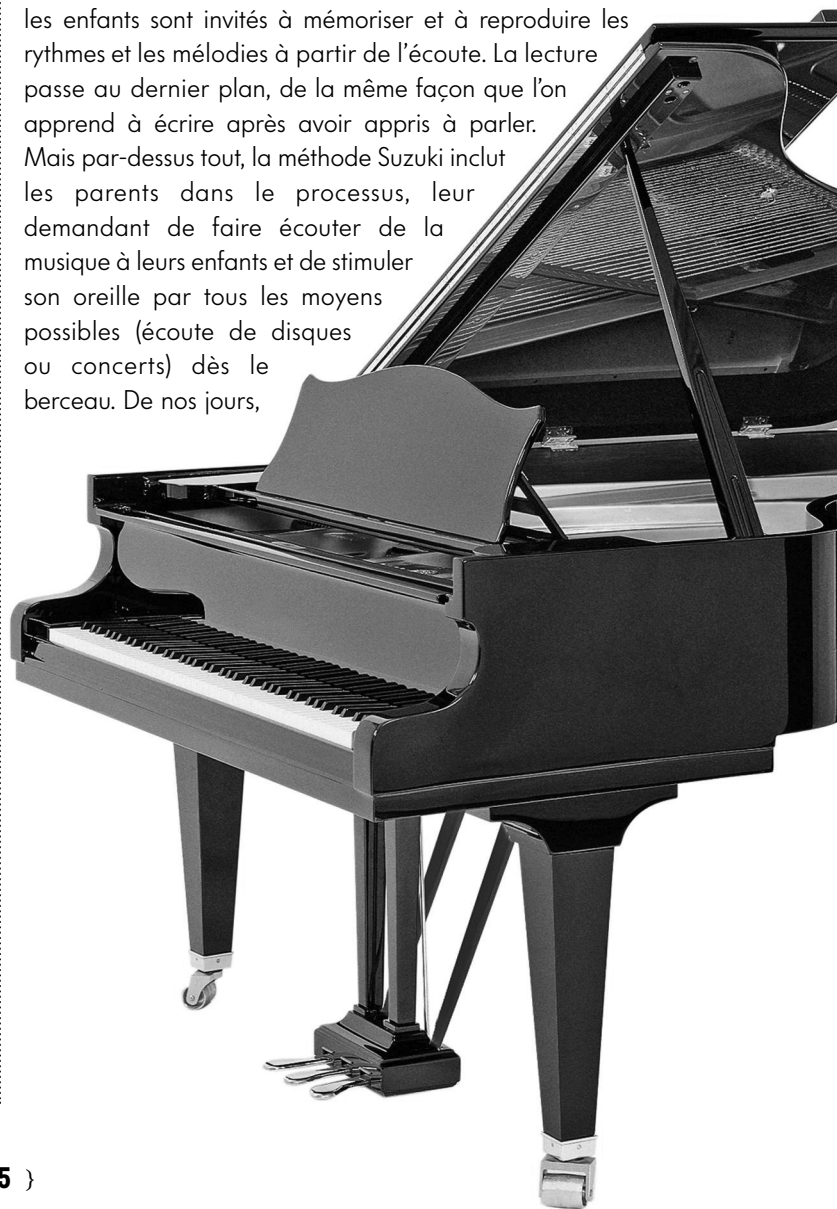
Le jeu de la photo que l'on retrouve dans les manuels d'éducation musicale pour le solfège est un exemple d'adaptation de certains aspects de la méthode Martenot. Il s'agit de visualiser intérieurement, mais aussi de développer « le chant intérieur ». Ainsi, en classe, j'écris une mélodie après l'avoir chantée, je demande aux enfants de se la rechanter silencieusement, de se représenter le dessin de la mélodie et de l'écrire mentalement sur la portée. Ils apprécient beaucoup cet

exercice qui demande une attention soutenue sur un temps très court et donne des résultats gratifiants en peu de temps.

Méthode Suzuki

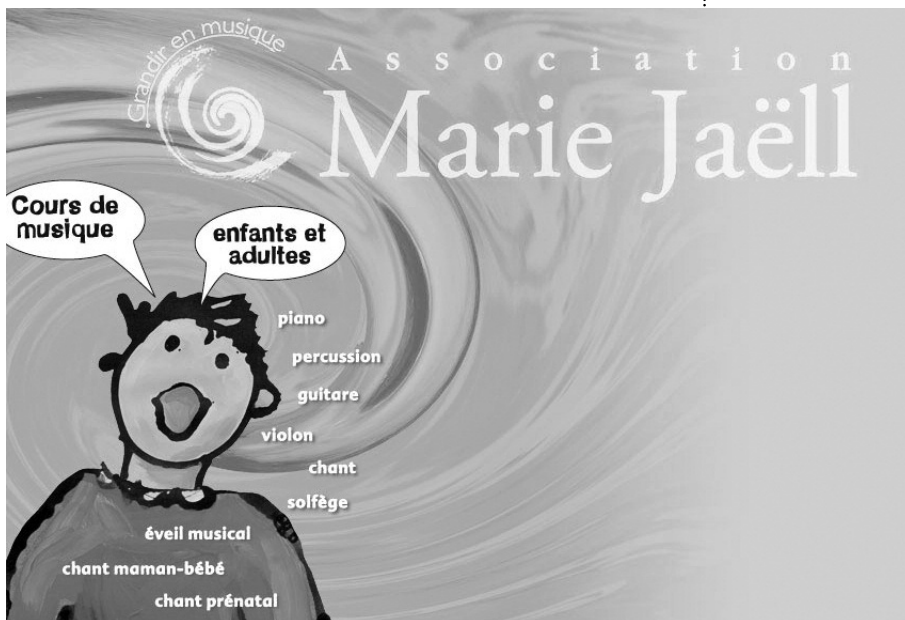
La méthode Suzuki, pour sa part, reposait sur l'idée de la « langue maternelle », c'est-à-dire qu'en observant le phénomène qui consiste à ce que les enfants reproduisent exactement les mots entendus depuis le plus jeune âge dans l'apprentissage du langage, l'on pouvait sans peine appliquer cela à la musique. Cette méthode est aussi révolutionnaire dans le sens où l'enfant apprend et évolue à son propre rythme, ce qui détruit toute notion de comparaison d'un enfant à un autre. Nous savons bien qu'aucun d'entre nous n'assimile les nouvelles connaissances au même rythme que son voisin, mais combien d'élèves dans une classe ont eu l'impression de ramer quand tout le monde avançait, et combien de parents se lamentent que leur enfant n'intègre pas assez vite le savoir ? La méthode Suzuki laisse à chacun le temps de répétition nécessaire à l'acquisition de chaque notion.

Dans cette méthode, on retrouve la notion de répétition, les enfants sont invités à mémoriser et à reproduire les rythmes et les mélodies à partir de l'écoute. La lecture passe au dernier plan, de la même façon que l'on apprend à écrire après avoir appris à parler. Mais par-dessus tout, la méthode Suzuki inclut les parents dans le processus, leur demandant de faire écouter de la musique à leurs enfants et de stimuler son oreille par tous les moyens possibles (écoute de disques ou concerts) dès le berceau. De nos jours,



on voit malheureusement encore bien la différence nette entre des enfants stimulés sur le plan auditif depuis toujours et ceux qui ne sont jamais allés au concert et n'écoutent que ce qui passe à la radio ou dans le poste de télévision. J'ai même eu des élèves dans mes classes qui n'avaient pas de quoi écouter de la musique chez eux. C'est donc tout un état d'esprit, une véritable philosophie et pas seulement une méthode avec des « trucs » qui sont proposés ici. Bien évidemment, la méthode prône, outre les cours individuels, la pratique de la musique et les jeux musicaux en groupe, et incite très tôt les élèves à se produire devant les autres.

Dans la méthode Zik, toute récente, j'ai ainsi trouvé trace de ces principes dans les petites activités de création et d'improvisation qui consistent à demander aux élèves de préparer un extrait de musique avec tout ce qui est à leur disposition en dehors de la voix, de trouver un codage personnel pour le transcrire, et d'interpréter devant les autres groupes leur création. En plus du côté ludique, l'aspect solennel au moment de l'exécution renforce à la fois le travail individuel et le partage des connaissances acquises en groupe.



L'enseignement de Marie Jaëll

Je terminerai par un bref résumé, forcément insuffisant au regard d'un tel génie que Marie Jaëll, des recherches de cette pianiste compositrice de la fin du XIX^e siècle, dont le point de départ a été sa fascination pour le jeu pianistique de Liszt.

Passionnée de psychologie, de neurologie et de physiologie, elle a mis au point une méthode de jeu pianistique très éloignée des techniques de jeu alors solidement ancrées dans l'enseignement du piano, basée sur l'idée que les lignes papillaires, c'est-à-dire les empreintes digitales doivent former des enchaînements harmonieux en relation avec l'harmonie du toucher et du rendu sonore. Ces expériences consistent à jouer

avec les doigts encreés sur des claviers virtuels en carton. Cette méthode à l'opposé de la répétition de mouvements mécaniques au cours desquels l'esprit s'évade souvent recommande au contraire de former une image mentale la plus précise possible du mouvement des doigts et de leur contact sur les touches dans un souci d'interactivité entre cette image et la main. C'est en découvrant le jeu de Liszt, dont elle admirait la dissociation des doigts dans le jeu, comme si chaque doigt possédait sa propre conscience, qu'elle a eu la révélation de sa future quête.

« Lorsque en 1868, à Rome, j'ai entendu pour la première fois Liszt, toutes mes facultés auditives semblaient se transformer dès qu'il commençait à jouer. Cette transformation si inattendue m'a frappée plus que son jeu lui-même... Pendant que j'écoutais cette musique... je sentais ma pensée circuler comme si elle avait acquis, indépendamment de ma volonté, la faculté de marcher en avant et en arrière par des chemins que je ne connaissais pas », explique Marie Jaëll. La pianiste s'est bien entendu d'abord posée ces questions sur son propre jeu, elle qui veut toucher le cœur des autres par son jeu et transmettre l'émotion par la beauté du son. En 1895, elle publie ses recherches dans son ouvrage *Le Toucher, enseignement du piano basé sur la physiologie*.

La main et son éducation sont dès lors considérées comme une ouverture de conscience cérébrale agrandie, tout mouvement des doigts devant être effectué en pleine conscience et dans un équilibre parfait. « Le musicien comprendra un jour que son esprit est dans sa main, autant que dans sa tête, et que l'éducateur le plus sûr, le plus individuel dont il dispose, c'est sa main. » (*Le Toucher*, vol. 3, p. 7) La pédagogue associe ainsi une couleur et un nombre à chaque doigt, et met l'accent sur la relation nécessaire des sons produits

par les doigts entre eux. Il s'agit de sentir la relation que les doigts entretiennent entre eux, comme s'ils étaient reliés par des fils invisibles. On est loin des machines à délier les doigts qui amenèrent le jeune Schumann à se blesser !

Cette rééducation du mouvement et du toucher chez des pianistes parfois confirmés s'est répandue sous diverses formes ces vingt dernières années, et il n'est pas rare de se voir proposer des stages allant dans ce sens. Beaucoup d'anciens élèves de conservatoire y vont retrouver cette souplesse, cette simple et pourtant indispensable recherche de leur propre sonorité que des années d'exercices ont effacée voire éteinte, en quelque sorte automatisée. Marie Jaëll déclare que « les erreurs



de mouvement et de toucher se corrigent plus vite qu'on ne le suppose. Quelques mois, et parfois quelques semaines, suffisent pour obtenir un changement total de la sonorité, même si la main est défectueuse.» (*Le Toucher*, vol. 2, cahier A, p. 18)

Il faudra donc réapprendre à retrouver à chaque instant cette sensation de détente, de résonance intérieure, la

tension résidant alors dans une attention, une absorption totale de l'énergie dans le son joué présentement, mais aussi à dissocier chaque doigt des autres, à lui donner une énergie propre, sans solliciter inutilement le voisin, sans fatiguer la main (et l'œil de celui qui regarde parfois!) Ces exercices peuvent se pratiquer aussi bien au clavier qu'en dehors, dans des exercices d'assouplissement et de dissociations. C'est ici que je trouve une correspondance profonde entre la méthode employée et la philosophie, car trouver le geste juste et ne pas s'agiter inutilement lorsqu'on veut transmettre ces émotions peut devenir, au-delà du jeu pianistique, un véritable art de vivre la musique et s'étendre à tous les autres domaines.

J'ai moi-même rencontré il y a quelques années un professeur chinois ayant vécu de longues années en Inde. Il m'a fait travailler toutes les pièces de mon répertoire très lentement, en interrogeant chaque pression de doigt, chaque pression de pied sur la pédale, en écoutant toutes les notes, les résonances, les silences. Cette expérience quasi méditative, éprouvante pour beaucoup des élèves participants au stage, m'a ouvert des champs introspectifs jusqu'alors inconnus dans ma pratique, me donnant envie de revisiter les grands Bach aussi bien que la musique de Cage avec, en quelque sorte une oreille neuve et,

surtout, une conscience et une intention neuves. Ce professeur était Pierre Tran, élève de Thibaut Sanrame, lui-même disciple de Vincenzo Scaramuzza.

Comme je l'ai dit au tout début de ce petit tour d'horizon des méthodes actives les plus connues, il ne s'agit pas pour l'enseignant d'appliquer une méthode et de s'y limiter, car tout élève est différent et tout enseignant trouvera en lui-même et dans sa propre expérience la meilleure façon de transmettre son art. Il s'agit avant tout d'expérimenter des approches autres que celles qui ont fait leurs preuves, de celles auxquelles on s'est habitué, et d'en extraire ce que l'on peut s'approprier sans avoir à faire référence à un manuel ou à un autre et, par-dessus tout, à rester ouvert aux réactions du public auquel on s'adresse. Aujourd'hui, je ne me réfère plus à aucune méthode. J'essaie plutôt de sentir l'ambiance de la classe qui est en face de moi, d'évaluer ses besoins, son désir d'apprendre, ses réactions aux activités proposées. J'adapte en fonction de tout cela la façon dont je présenterai les œuvres que nous allons écouter, les pièces que nous allons interpréter et les exercices d'invention et de création que je vais diriger. Je le fais en mettant l'accent sur l'entité que représente la classe dans son ensemble, constituée d'individualités qui doivent résonner en harmonie pour que nous puissions mener à bien des projets valorisants et satisfaisants pour tous les élèves, même les plus timides ou ceux dont l'agitation est difficile à maîtriser.

<http://dalcroze.ch/>

<http://bogusd.free.fr/chams/kodaly.htm>

<http://aecoute.chez.com/orff/pedagogie.htm>

http://martenot.fr/article.php3?id_article=62

<http://www.suzuki-musiqueparis.org/>

<http://www.scribd.com/doc/222370/Eduardo-del-Pueyo-Autour-de-la-Methode-de-Marie-Jaell->

Une géante nous a quittés

Nous avons appris avec tristesse le décès de Thérèse Gingras au terme d'une lutte contre le cancer, le 25 avril 2009.

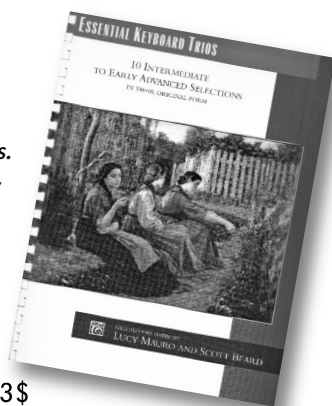
Pianiste, elle partagea son amour de la musique avec ses élèves pendant plus de 50 ans, en leur fixant toujours des critères d'excellence. Elle fonda le Studio de la rue Souvenir et y enseigna avec un dévouement total jusqu'à la veille de son hospitalisation. Elle fut aussi l'une des membres fondateurs du concours Inter-élèves de l'École de musique Vincent-d'Indy, où elle fut une professeure affiliée jusqu'à son décès. Pédagogue de grand talent et de grande réputation,

elle donna de nombreuses classes de maître à travers le Québec, enseigna dans des camps musicaux (dont celui des Laurentides à Saint-Adolphe-d'Howard), anima des ateliers de pédagogie à l'intention de professeurs de piano dans plusieurs établissements d'enseignement de la province.

Elle poursuivit aussi une longue carrière comme soprano dans les chœurs de diverses formations à Montréal, en tournée, à la télévision et sur disque : chœurs de l'Opéra de Montréal, de l'Orchestre symphonique de Montréal, de Radio-Canada, des Grand ballets canadiens et plusieurs autres.

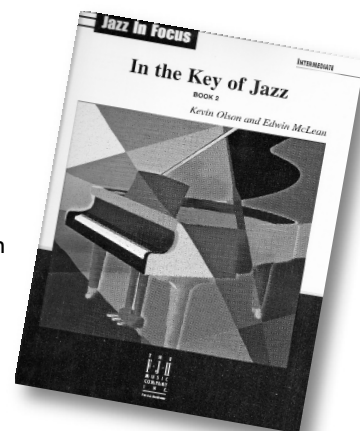
NOUVEAUTÉS COOP

Essential Keyboard Trios.
10 Intermediate to early
advanced selections in
their original form.
Selected and Edited by
Lucy Mauro and Scott
Beard. Éd. Alfred,
2009. Environ 23\$



Deux, c'est mieux... et trois, encore plus!
Ce nouveau recueil des éditions Alfred
offre enfin des six-mains pour élèves
intermédiaires ou avancés. Certains sont
très courts et peuvent être montés
relativement rapidement (le *Boléro* de
Streabbog, par exemple), d'autres exigent
plus de doigté mais offrent plus de
substance musicale (les deux pièces de
Rachmaninov). Carl Czerny propose deux
arrangements tout à fait inspirés de
l'«Hallelujah» du *Messie* de Handel et de
l'ouverture du *Mariage de Figaro* de
Mozart. Une pièce d'un petit-fils de Bach,
des piécettes de Gurlitt et une sonate de
Fodor font également partie du recueil.
Plaisir et stimulation garantis!

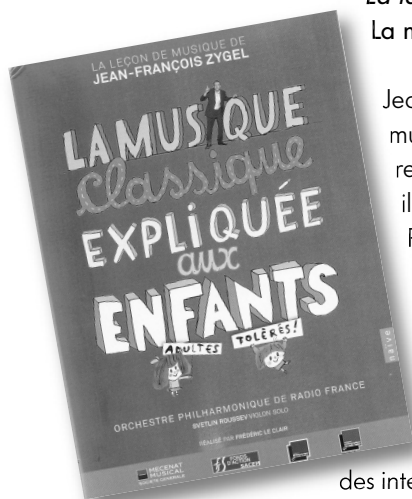
Kevin Olson et Edwin
McLean. *In the Key
of Jazz. Book 2.* FJH
Music Company,
2009. Environ 10\$



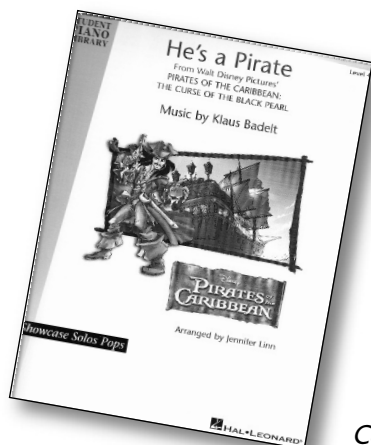
Kevin Olson et Edwin McLean nous offrent
un deuxième volume de rythmes ou genres
jazz revisités. Selon les humeurs, on pourra
travailler un swing détendu (*Swingin' It, A
Waltz for Wednesday*), faire un saut dans
le Sud (*Brazilian Breeze, En Calle Ocho*),
opter pour un boogie énergique (*Boogie
Blaster*), aborder le registre expressif
(*Missing You, You are Lovely*). Les
harmonies sont recherchées, les mélodies
attrayantes. Un complément idéal pour les
élèves intermédiaires.

La leçon de musique de Jean-François Zygel.

La musique classique expliquée aux enfants. 1 DVD et 1 CD. Environ 32\$



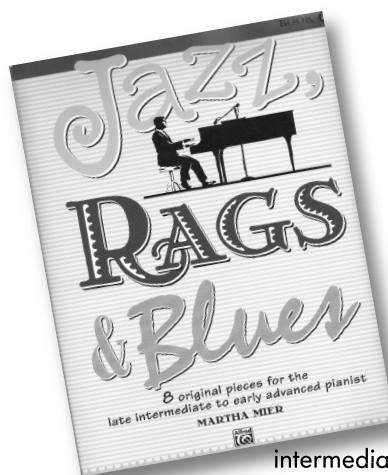
Jean-François Zygel, le plus mélomane des animateurs et le plus didactique des
musiciens, fait un tabac depuis quelques années en France. En effet, en 2006, souhaitant
repandre le concept des Young People's Concerts du charismatique Leonard Bernstein,
il décide d'offrir des leçons de musique publiques à la mairie du XX^e arrondissement de
Paris. Certaines, filmées, puis éditées par Naïve, nous parviennent enfin. Avec une
clarté remarquable et une bonne humeur contagieuse, Zygel décortique dans celui-ci
les timbres, le rythme, explique ce qu'est la musique et, l'air de rien, partage des
pages incontournables du répertoire. En prime, on pourra apprécier ses explications
claires de certains concepts (fugue, anacrouse, etc.) et écouter quelques
improvisations. Pour ceux qui n'en auraient pas encore assez, naïve intègre aussi un
CD reprenant certains classiques du répertoire, présentés en version intégrale, par
des interprètes reconnus (Marie-Josèphe Jude, Blandine Verlet, Orchestre philharmonique de
Radio-France, etc.), du Prélude et fugue du *Clavier bien tempéré* en *do* mineur du premier
livre au prélude de *Carmen* ou au dernier mouvement du Quintette «La Truite» de Schubert.
Qui a dit que la musique classique devait être ringarde?



Klaus Badelt.
He's a Pirate.
Pirates of the Caribbean : the

Curse of the Black Pearl. Arranged by Jennifer Linn. Showcase Solos Pops. Hal Leonard, 2008.
Environ 5\$

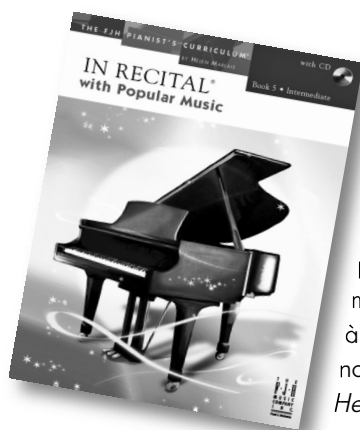
Enfin, un arrangement accessible (niveau 4^e ou 5^e année), qui ne dénature aucunement le thème de ce film adopté autant par les garçons (Cool! Une histoire de pirates!) que par les filles (Johnny Depp, ah, je meurs!). Jennifer Linn propose une version rythmée à souhait, remarquablement harmonisée et qui convainc entièrement. Un devoir d'été qui ne fera pas grincer des dents!



Martha Mier. *Jazz, Rags & Blues.*
8 original pieces
for the late

intermediate to early advanced pianist. Éd. Alfred, 2009. Environ 10\$

Martha Mier poursuit sa populaire série en offrant aux élèves un peu plus avancés un défi à leur mesure. On y retrouve aussi bien des swings débridés (*Opening Night Jazz, Steamboat Jazz*) que des blues bien sentis (*Memphis Blues, River City Blues*) que des ragtimes revus au goût du jour (*Hot Potato Rag, Persnickety Rag*). Si ces derniers m'ont moins convaincue (des classiques de Scott Joplin pourraient être présentés à la même clientèle avec plus de pertinence), j'ai apprécié l'énergie qui se dégageait des pièces de jazz et les harmonisations subtiles des blues.



Quand ça fait pop!

Vos élèves vous supplient de leur proposer du matériel pop, mais vous n'osez pas céder, de peur que les arrangements ne soient pas pensés en fonction d'un certain niveau technique? Deux nouvelles séries ont été lancées récemment. La première, chez FJH, *In Recital with Popular Music* (environ 10\$, avec CD, niveaux multiples), propose des choix plus «classiques». Dans le premier volume, accessible à tout débutant, on retrouve par exemple *It's a Small World* (du manège du même nom de Disney World), *Supercalifragilisticexpialidocious* (de *Mary Poppins*), *Heigh-Ho* (de Blanche-Neige) ou même *Misty* d'Errol Garner (un standard jazz vraisemblablement inconnu des petits) et *Smile* de Charlie Chaplin. Un accompagnement est inclus, ce qui rend tout de suite l'arrangement plus intéressant. Ceux qui suivent également le curriculum du Conservatoire royal de Toronto trouveront de multiples choix de pièce pop dans cette nouvelle série parue chez Hal Leonard, *Contemporary Piano Repertoire* (environ 13\$, 20 pièces dans le volume 1). On y retrouve aussi bien de la pop (*Let it be*) que des standards jazz (*The Girl from Ipanema, Moon River*), des airs de comédies musicales (*My Favorite Things, The Phantom of the Opera*), de films de Disney (*A Whole New World, Circle of Life, Beauty and the Beast*) et des ballades (*Just the Way you Are, Tears in Heaven*). **LR**

