

une position, que vous faites faire tel ou tel exercice, vous vous arrangez pour qu'ils soient *trop* simples. Et puis, progressivement, assez rapidement d'ailleurs, vous pouvez demander un peu plus difficile, il ne faut pas rester sur cette chose trop simple. Mais que le premier contact avec un élément nouveau de la technique soit une réussite et non pas un échec.

Car si on commence par un échec, on risque de continuer avec la peur que cet échec ne se renouvelle.

### *Sur la musique contemporaine*

((À l'inventeur de cet instrument électronique de musique — donc impensable avant notre XX<sup>e</sup> siècle — je posai la question suivante :))

*J.L.* : Que pensez-vous de la musique contemporaine ?

*M.M.* : La question est brève mais elle est d'envergure, et y répondre en quelques mots est bien difficile. J'aimerais ne pas prendre position directement moi-même. Il se trouve que j'ai eu récemment sous les yeux un article de Frank Martin, — ce compositeur décédé il y a relativement peu de temps — et qui répond en majeure partie à votre question. Je dois dire que sa « réponse » est tout à fait en harmonie avec mon point de vue personnel. D'ailleurs lui-même commence un paragraphe en citant Ansermet. La courte phrase d'Ansermet est la suivante : « Les compositeurs de notre temps écrivent d'abord leur musique, et après ils s'y habituent. » ((Suite de la citation de Frank Martin :)) « Il désignent par là la façon de composer la musique, en partant de certaines données tout intellectuelles et en les appliquant systématiquement. Ceux qui pratiquent cette méthode sont convaincus qu'en suivant certaines règles, choisies arbitrairement, et ne dérivant aucunement de l'expérience et de la sensibilité musicale, on doit arriver, *ipso facto*, à des œuvres fortement construites, à ce qu'on nomme des structures. C'est oublier que l'art est un phénomène vivant. Ce n'est pas la structure qui crée la vie, c'est la vie qui crée la structure. »

(*M. M.* :) Nombreux sont les paragraphes que je mettrais volontiers dans votre ouvrage. J'en prends un autre : « Il y a donc quelques mots, entre autres, qui n'ont plus cours parmi l'intelligentsia de notre temps : le cœur, l'âme, la beauté, la foi même. Le cœur est devenu le symbole non pas même du sentiment mais du sentimentalisme. L'âme ne s'applique plus, dans un jargon spécial, qu'à l'âme chrétienne en instance d'immortalité. La beauté ne s'applique plus qu'à des arts officiellement reconnus et se teinte facilement d'un relent d'académisme. La foi se confond résolument avec la croyance, avec l'adhésion à des dogmes solidement établis. Il faut

savoir rendre à ces mots leur vertu de force agissante. Il faut oser dire que l'art du passé agit sur le cœur des hommes par sa beauté, qui peut élever et animer leur âme par la foi dont il témoigne et qui s'est incarnée en lui. »

(M.M. :) Je ne peux résister à l'envie de vous lire un autre passage du même article de Frank Martin :

« Comprendre c'est prévoir jusqu'à un certain point ce qu'une musique va nous apporter, et avoir la joie de la découverte lorsque l'œuvre entendue surprend cette prévision et la dépasse, lui apportant plus de richesses qu'elle n'en attendait. Il y a alors le sentiment d'être transporté au-delà de soi-même, de devenir soi-même plus grand et plus riche.

« En supprimant délibérément toute possibilité de prévision, l'avant-garde musicale refuse en fait toute compréhension. Elle demande un autre genre d'écoute qui peut être basé sur deux procédés : la surprise ou l'envoûtement.

« L'envoûtement se rencontre nettement comme tel surtout dans la musique pop. Il y est produit par la répétition inlassable d'un motif, d'une cadence harmonique par exemple. C'est là un procédé magique vieux comme le monde, et très efficace. On le trouve aussi dans la musique d'avant-garde savante mais sous une forme moins évidente. Celle-ci est surtout basée sur l'effet de surprise, rythmes sans cesse rompus, sonorités inattendues, rencontres de notes jamais entendues, bruits inaccoutumés, etc.

« Mais cet effet de surprise constant ne peut pas être le même que celui qui se produit sur l'auditeur qui comprend. Là où il n'y a pas de prévision possible, il est beaucoup plus difficile de surprendre. Il faut alors user de moyens violents, brusques éclats tonitruants, sonorités inattendues, souvent fort laides, tirées d'instruments dont on attendait autre chose, bref tout paraît bon qui puisse produire cet effet de surprise.

« Seulement cet effet-là s'use, d'une part, très rapidement, et d'autre part une surprise continuelle, qui ne se mesure pas à une prévision quelconque, n'a plus vertu de surprise. Elle vous plonge alors dans un état de réceptivité passive, analogue à celui de l'envoûtement magique, à moins que tout simplement on se révolte et qu'on quitte la salle si on en a le courage.

« Je pense que ces quelques remarques peuvent s'appliquer, avec les modifications nécessaires, à d'autres arts que la musique. »<sup>6</sup>

((Maurice Martenot commente alors ce qu'il vient de me lire. En résumé lui non plus n'aime pas les deux extrêmes des tendances mises en cause : la musique systématiquement répétitive et celle entièrement basée

sur l'effet de surprise. Associant la répétitive à une tentative de retour au « primitif », il affirme préférer carrément la musique des authentiques « primitifs ». Autant aller au Musée de l'Homme et taper nous-mêmes sur leurs tambours, autant écouter les excellents disques que nous rapportent les ethnologues. Quant à l'emploi systématique de l'effet de surprise...))

*M.M.* : Ce qui, selon moi, permettra à des œuvres contemporaines de passer le cap de quelques dizaines ou centaines d'années est implicite dans cette question qu'on devrait toujours se poser : *y a-t-il possibilité de mémoriser ce que nous avons entendu ?*

(*M.M.* :) Si nous possédons l'œuvre enregistrée, si nous pouvons l'entendre à satiété, est-ce que nous pouvons la mémoriser ? Si oui, cela veut dire que nous la comprenons, que cette œuvre-là pourra subsister. Sinon, vous pouvez être sûr et certain que, tôt ou tard, elle disparaîtra.

### *Musique et mémoire*

*J.L.* : Est-ce à dire que la compréhension et la mémoire ne font qu'un ? Il y a des enfants qui mémorisent tout sans rien comprendre, à l'école...

*M.M.* : Attention, ne mélangeons pas le plan intellectuel et le plan artistique. Le domaine artistique est un domaine de sensations, un domaine dans lequel *on mémorise des sensations*. Visuelles, colorées, sonores, musicales. Peut-on les mémoriser ? Ça n'a pas de rapport avec le côté intellectuel. Nos enfants sont, hélas, trop tôt habitués à ne mémoriser que des mots.

((Il me cite l'histoire de Beethoven jouant une de ses sonates, à qui une dame demande ensuite :))

*M.M.* : « Mais que signifie cette sonate ? » Elle voulait comprendre. Elle ne comprenait pas. Et Beethoven lui répond : « Vous n'avez pas compris ? Je vais vous la rejouer. »

Un interprète peut parfaitement jouer une œuvre complexe par cœur lorsqu'il a mémorisé des notes et des gestes, mais pas forcément des sons. Ce phénomène est hélas beaucoup plus fréquent qu'on ne le pense.

L'intelligence musicale se mesure à cette chose si élémentaire, si simple : *c'est la faculté de penser la musique*. C'est le souvenir de l'air — pas seulement en tant que contour mélodique mais aussi en tant qu'enchaînements harmoniques.

Indépendamment de l'élément gestuel, indépendamment du nombre des notes, indépendamment du souvenir visuel de ces notes écrites sur la portée, l'interprète devrait se trouver dans la situation du mélomane qui n'a reçu aucune éducation musicale mais a vécu dans une famille où il a

eu la chance de développer sa mémoire musicale : il est un auditeur assidu de telle ou telle société de concert. Vous avez là le type du mélomane le plus parfait : il jouit de son *état* musical, si je puis dire, plus que de ses connaissances musicales. Il jouit de son état de parfaite réceptivité et de cette joie particulière de prévoir. La pré-audition constitue pour lui l'élément principal du plaisir musical.

*J.L.* : Les enfants aiment qu'on leur raconte souvent la même histoire. Voyez-vous une relation avec...

*M.M.* : Absolument directe ! Vous verrez à quel point je suis d'accord avec vous quand je vous lirai un chapitre qui vient s'ajouter à la prochaine édition — la sixième — de notre livre du maître. Ce chapitre est intitulé *Le respect de la vie dans l'interprétation vocale et instrumentale*.

((Qu'on s'imagine cette lecture faite alors spontanément par un vieillard enthousiaste, au milieu d'un beau jardin, en plein juillet. Il se lit en s'interprétant. Il fait cela fort bien. Tout autour la vie continue, les oiseaux chantent. Mais si le lecteur préfère en reporter sa propre lecture à plus tard, il peut aller tout de suite à la page 194, où prend fin cette citation. — J'ai pris la liberté de souligner ce que le ton lui-même mettait en évidence.))

### *Martenot se lisant*

(*M.M.* :) «L'analyse des éléments qui constituent la mémoire musicale, [...] ainsi que celle des divers circuits d'automatisme, [...] ont démontré tout le prix qu'il faut attacher au développement de l'*audition intérieure*, c'est-à-dire de la pensée musicale. Nous y reviendrons quant à ses rapports avec l'interprétation. Jusqu'ici, on a le plus souvent considéré que le souci de la qualité d'interprétation ne pouvait se manifester qu'après un long entraînement technique et en fonction du niveau de culture musicale de l'élève.

Certes, l'interprétation dans ses rapports avec les divers styles et les particularités d'écriture des grands maîtres, représente une étude passionnante pour les élèves ayant atteint un niveau supérieur ; d'ailleurs, l'intérêt suscité par les cours d'interprétation des grands virtuoses en témoigne. Mais nous pensons que dans une optique plus modeste, les professeurs de musique peuvent prendre conscience de l'importance que révèle l'interprétation dans leur activité pédagogique.

Nous voudrions les aider à discerner que l'attention portée nécessairement à tous les aspects extérieurs, à tous les éléments matériels de la

musique, tend à masquer ce que nous considérons comme essentiel : *l'expression de l'« influx vital » à travers le son.*

« Le respect de la vie », cet axiome si souvent tracé par la plume d'Albert Schweitzer, véritable idée force de sa philosophie et de son action, mérite d'éveiller aussi la conscience de tous ceux qui ont choisi la mission d'éduquer par l'art et notamment par la musique. Mission ô combien passionnante !

L'air, les aliments, éléments essentiels à la vie, ne sont pas les seules nourritures que recherche l'enfant, il est aussi à l'affût d'une énergie subtile qui lui parvient à travers ses canaux sensoriels. Il s'agit là d'une véritable nourriture du psychisme. Sa faculté d'émerveillement représente justement le meilleur état de réceptivité à ces forces de vie. Lorsqu'il s'extasie devant l'impression que lui procure telle jolie couleur, telle sonorité inattendue, lorsqu'il « boit » le rayonnement d'un regard plein d'amour, il élève son potentiel d'énergie psychique et l'éducation artistique bien comprise se doit d'améliorer cette réceptivité.

Le vrai mélomane ne se sent-il pas en quelque sorte régénéré après l'audition d'une œuvre connue, qui lui aura permis de vibrer à l'unisson ? Que cherche donc l'enfant, à travers l'animation du rythme musical, le flux et le reflux de la dynamique, le chatoiement et le contraste des timbres, enfin dans le jeu subtil des attirances tonales ? Nul doute, ce qui l'enchanté, ce qui l'émerveille, cette saine euphorie apparaissant dans la brillanteur du regard, c'est la joie de vivre, la joie de recueillir sa provision de vie par le canal de la musique.

Cette soif de vie de l'enfant, et d'expression de la vie à travers lui-même, comment allons-nous la satisfaire ?

Afin que chacun soit en mesure de comprendre ce que nous entendons par le « respect de la vie » dans l'éducation musicale, nous chercherons à définir ce qui conditionne la vie dans le domaine des sons.

Observons tout d'abord, qu'à l'image des manifestations biologiques de la vie, la musique se développe par accumulation de cellules rythmiques, mélodiques et harmoniques, dont la juxtaposition permet la « croissance » de formes plus ou moins évoluées, qui, de syllabes, de mots, de phrases en phrases constituent enfin l'œuvre. Nous y reviendrons bientôt.

Si nous acceptons la définition de Jean-Jacques Rousseau, « la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille », nous devrions admettre que tout agrégat de sons bien combinés constitue la musique... *Comme si le son musical était forcément musique ! ! ! [... ...]*<sup>7</sup>

Nul n'ignore l'intérêt que portent les enfants aux contes, aux légendes. Imaginons un groupe d'enfants à qui un lecteur bénévole lit l'un de ces contes célèbres. Il le lit avec une remarquable exactitude, mais de

façon aussi neutre que s'il s'agissait des cours de la bourse ou des informations météorologiques. Il y a là une observation rigoureuse du texte, c'est-à-dire du contenu intellectuel. La « lettre » est transmise, mais rien de « l'esprit » ne transparait. Le son parlé est là, l'« onde porteuse » parvient bien aux oreilles du jeune auditoire, mais parce qu'il y manque l'essentiel, l'histoire *ne l'intéresse plus*.

Remplaçons ce lecteur par un véritable conteur qui va *interpréter*<sup>8</sup> le même conte, il emploiera exactement les mêmes mots, mais cette fois le son parviendra aux enfants avec un haut potentiel de vie expressive, qui jaillira de la pensée du conteur, lequel recrée *chaque* fois l'événement avec tous son être, ayant devant son regard intérieur le lieu, l'ambiance, devenant tour à tour chacun des personnages et vivant leurs sentiments. À ce moment, à travers ses paroles, le contenu expressif empreint d'un extraordinaire élan vital parviendra à l'auditoire. Mieux ce dernier aura mémorisé le texte, plus grand sera son intérêt. En effet, ce qu'il recrée mentalement entre en résonance avec ce qui parvient à ses oreilles. L'esprit se dégage de la lettre, il y a audition éminemment active. Ce qu'en musique nous appellerons *pré-audition*.<sup>9</sup>

— *N.B.* C'est ce qui incite les enfants à préférer la réaudition d'un conte plutôt que d'en écouter un nouveau. — ))

*J.L.* : Ah, voilà !

*M.M.* : Ce que vous disiez, vous voyez, il y a un instant.

(*Se lisant :*) «[...] Ce que nous entendons par la manifestation d'un « influx vital » dans le jeu ne doit pas être confondu avec les nuances. Pour celles-ci, qu'il s'agisse du volume sonore, de variations de tempo, d'accélération ou de ritenuto, l'interprète les exprime par une ACTION VOLONTAIRE DIRECTE sur l'élément sonore, le plus souvent d'ailleurs en accord avec les indications expressives notées par l'auteur.

Tout autre, mais nullement inconciliable avec les nuances, est l'interprétation résultant d'une *audition intérieure*<sup>9</sup> « colorée » par des variations d'état affectif. En précédant le jeu instrumental, elle met les gestes sous l'influence d'un « influx vital » qui en transforme subtilement les caractéristiques et par conséquent le son, SANS AUCUNE ACTION VOLONTAIRE DE L'INTERPRÈTE. On peut même dire *à son insu*.

Arrivé à un certain niveau d'habileté gestuelle chacun peut découvrir, en abandonnant toute application, tout souci de performance, toute action volontaire, qu'il devient plus auditeur qu'exécutant et qu'il éprouve le sentiment « d'être joué ». C'est une sorte de don de soi qui fait naître un sentiment de partage avec ceux qui nous écoutent.

On éprouve un instant de ravissement, parce qu'à travers une multitude d'impondérables, le jeu acquiert tout à coup une qualité expressive

inhabituelle comme si l'esprit s'exprimait de lui-même, sans passer par toutes les entraves de la matière.

Sans doute allez-vous penser que ce sont là des qualités exceptionnelles seulement accessibles au niveau de virtuose ? Bien entendu, on admettra que la maîtrise technique de ceux-ci dans des œuvres de haute valeur musicale ne saurait se comparer aux moyens plus modestes dont disposent la plupart des enseignants, mais dans la mesure où ceux-ci se seront entraînés au maximum de liberté d'expression en attachant plus d'importance à l'esprit qu'à la lettre, ils découvriront l'extraordinaire différence « d'impact » dans leurs rapports musicaux avec leurs élèves. Il leur faut somme toute s'inspirer du proverbe bien connu : « la façon de donner vaut mieux que ce que l'on donne ».

Le folklore enfantin que d'aucuns ont tendance à juger désuet, l'est effectivement si l'on se contente de transmettre un texte et « du son ». Si par contre il est interprété, s'il est animé par une intense vie expressive, le son devient vraiment musique, « les enfants sont tout oreilles ».

Comment pratiquement le professeur de musique peut-il tenir compte de ce que nous venons d'exposer ? D'abord en prenant conscience que cette profession implique la possession d'un moyen d'expression musicale. C'est une « lapalissade », allez-vous dire ! et cependant on observe trop souvent des personnes ayant l'espoir d'enseigner, alors que leur bagage est plus théorique que pratique. Bien sûr, elles peuvent vocalement et peut-être aussi instrumentalement produire des sons musicaux. L'enseignement instrumental qu'elles ont reçu s'est à juste titre attaché à leur inculquer des bases solides de tenue corporelle et de technique gestuelle ayant surtout pour objectif l'acquisition progressive d'une certaine virtuosité.

Mais, faute de les avoir orientées vers un minimum d'interprétation et faute d'en reconnaître l'importance, aucun élan vital ne peut animer leurs sonorités. On considère en général que l'interprétation viendra d'elle-même plus tard, *comme si technique et interprétation ne pouvaient être cultivées simultanément.*<sup>9</sup> Or, nous pensons qu'à défaut de moyens techniques de niveau professionnel, il est tout de même possible de développer une sensibilité auditive et une habileté gestuelle permettant à la pensée musicale de s'extérioriser avec le minimum de vie indispensable.

Nous n'aurons pas la prétention d'exposer en quelques lignes comment y parvenir, nous désirons simplement attirer l'attention sur les éléments essentiels applicables à la plupart des instruments. Une analyse élémentaire permet de discerner, du point de vue le plus concret, ces éléments dont dépend l'interprétation. »

((Le texte énumère les divers éléments d'une bonne interprétation, qui peuvent se résumer ainsi : 1.— Faculté de modeler l'enchaînement des

sons. 2.— Rythme souple, vivant. 3.— « La perception du phrasé depuis la plus petite cellule musicale jusqu'à l'étendue d'un long thème... » 4.— « Des modifications de timbres s'obtiennent également par variations imperceptibles. » 5.— « La sensation tout intime des états d'âme et de leur répercussion sur le plan psycho-physiologique... »))

(*M.M. se lisant :*) «[...] Ces divers éléments analytiquement indiscernables dans la pâte sonore, comme nous l'avons déjà décrit plus haut, touchent cependant au plus profond de l'être.

La prise de conscience de ces principaux facteurs d'expression et de leur interdépendance ainsi qu'un minimum d'habileté progressive dans leur application gestuelle, évite à l'élève de s'enfermer dans les automatismes d'un geste stéréotypé. Sa pensée musicale s'en trouve elle-même libérée et plus apte à transmettre aux gestes ces impulsions impondérables dont nous avons déjà dit toute la valeur, parce qu'elles conditionnent le « respect de la vie » dans l'expression musicale. »<sup>10</sup>

### *Flux et reflux*

*M.M. :* Vous voyez l'influence de la mémoire, qui conditionne cette possibilité d'influx vital ?

*J.L. :* C'est un peu comme des fils électriques qu'on aurait mis en place. L'œuvre d'art devient un conduit... un véhicule... pour l'énergie qui passe d'une personne à une autre.

*M.M. :* Je suis d'accord. Mais ce n'est qu'un aspect de tout le problème. Pour bien comprendre ces choses il faut faire une distinction entre les apparences et la réalité. Le son même, dans son immatérialité, n'est qu'apparence. La réalité c'est ce que nous mettons dedans. Chez le peintre, la couleur n'est qu'apparence. C'est l'inspiration dans la ligne, dans la façon de mélanger les couleurs, qui lui permet d'y mettre la vie. Nous sommes tout le temps pris par cette « maya », comme disent les hindous. Nous sommes le jouet des apparences, sans nous rendre compte que l'enseignement artistique implique de ne pas tenir compte uniquement des apparences.

Il faut faire en sorte que les professeurs soient aptes à transmettre autre chose qu'une perfection technique, qui n'est qu'apparence.

*J.L. :* Je suis bien d'accord avec vous. Pourtant, quand je donne un cours de clarinette à un débutant, un problème apparaît. Je dois lui parler de l'anche, du bec, de la lèvre supérieure, de la lèvre inférieure, de la position