

NUANCES

42

INTERVIEW
Renaud Capuçon

DOSSIER
Travaux
de bachelor
& master



IMPRESSUM

RESPONSABLE DE PUBLICATION

Fondation du Conservatoire de Lausanne
Rue de la Grotte 2
CP 5700, 1002 Lausanne
T 021 321 35 35
F 021 321 35 36
info@hemu-cl.ch
www.hemu-cl.ch

RÉDACTION ET COORDINATION

Antonin Scherrer – Colophane Edition & Communication
Ch. de Florissant 13
Chalet La Folia, 1660 Château-d'Œx
T/F 026 924 33 45 – M 079 296 37 52
info@colophane.ch

GRAPHISME, RÉALISATION

moser design sa
Rue du Simplon 3d
1006 Lausanne
T 021 614 06 66
F 021 614 06 60
info@moserdesign.ch
www.moserdesign.ch

IMPRESSION

Polygravia Arts Graphiques SA
Route de Pra de Plan 18
1618 Châtel-St-Denis
T 021 948 22 40
F 021 948 22 49
www.polygravia.net

ABONNEMENT À «NUANCES»

Si vous souhaitez recevoir «Nuances» chez vous, faites-le nous savoir en nous indiquant vos coordonnées à l'adresse suivante : Haute Ecole de Musique et Conservatoire de Lausanne, Abonnement Nuances, rue de la Grotte 2, CP 5700, 1002 Lausanne. info@hemu-cl.ch L'abonnement est gratuit.

COUVERTURE

© Tango argentin – DR

PARUTION «NUANCES 42»

Juin 2013

SOMMAIRE

DOSSIER

04 Travaux de bachelor & master

- 07 Musique argentine contemporaine pour saxophone : au croisement des traditions
- 08 «Au cœur des lames» : origine, fonctionnement et fabrication de l'accordéon de concert
- 10 Pau Casals : un musicien à l'origine de multiples révolutions
- 12 L'évolution du style de jeu de basse à travers la technique du *pizzicato*
- 14 «Music, this beautiful resistance» : la musique utilisée comme forme de résistance non-violente
- 16 L'intériorisation de la pulsation rythmique – ou comment développer un tempo intérieur stable
- 18 Le développement de l'autopromotion dans les écoles de jazz et musiques actuelles
- 19 Création musicale d'esthétique contemporaine
- 20 La transcription musicale : du cheminement intellectuel à l'application pratique

ACTUALITÉ

22 Baptême de soliste

CONSERVATOIRE DE LAUSANNE

- 24 Vocalistes de haut vol à Rougemont
- 24 Concours suisse de musique pour la jeunesse 2013 : les résultats des élèves du Conservatoire de Lausanne

INTERVIEW

26 Renaud Capuçon

ÉDITORIAL

SUCCÉDER

La succession d'un professeur n'est jamais chose anodine. Quel que soit son niveau d'enseignement (Conservatoire ou HEMU), son instrument, son histoire, un enseignant marque d'une manière ou d'une autre une institution et ses acteurs. Il y a un avant et un après, un héritage à cultiver et peut-être un nouveau virage à amorcer.

Ne nous voilons toutefois pas la face : il est des successions qui, pour des raisons stratégiques ou de visibilité médiatique, engagent des démarches et une réflexion plus conséquentes que d'autres. C'est le cas de celle de Pierre Amoyal, dont nous avons annoncé dans le dernier Nuances le départ à la retraite de l'HEMU au terme de l'année académique 2013-2014. La dimension particulière de ce départ tient au fait que le violoniste français a été le premier au milieu des années quatre-vingts à faire son entrée au Conservatoire précédé d'une pareille carrière, et nous pouvons à ce titre tirer un grand coup de chapeau à celui qui, à l'époque, est parvenu à s'en assurer les précieux services : Jean-Jacques Ropin.

Nous aurons l'occasion dans un prochain numéro de rendre hommage à Pierre Amoyal – qui s'apprête au demeurant à vivre une dernière année des plus riches à la Grotte 2, marquée notamment par une collaboration de la Camerata de Lausanne avec l'ensemble Krysalid autour d'une création de Guy-François Leuenberger. J'ai le grand bonheur aujourd'hui de lever le voile sur le successeur que nous sommes parvenus à lui trouver : Renaud Capuçon. Français lui aussi, le violoniste arrive avec dans ses bagages un parcours impressionnant et une grande motivation à enseigner, qui font écho à l'esprit d'excellence cultivé pendant toutes ces années par Pierre Amoyal.

Vous découvrirez plus en détails, dans les dernières pages de ce magazine, les motivations de ce grand artiste à se rapprocher de Lausanne. Pour le directeur général et toute l'institution, c'est non seulement un grand bonheur de l'accueillir parmi nous, mais aussi d'être parvenu à trouver un consensus d'organisation satisfaisant pour les deux parties, à travers entre autres l'engagement de François Sochard, l'excellent premier violon solo de l'Orchestre de Chambre de Lausanne, comme adjoint artistique : un musicien bien ancré dans la région qui apporte avec lui la garantie d'un suivi académique optimal pour les étudiants.

Enfin, nous nous réjouissons également que Renaud Capuçon, en acceptant sa nomination, ait émis le vœu d'être régulièrement sur scène aux côtés de ses étudiants : la réussite artistique d'un tel ensemble ne fait aucun doute.

Bien à vous,

Hervé Klopfenstein
Directeur général





ANTONIN SCHERRER

DOSSIER TRAVAUX DE BACHELOR ET DE MASTER

Jouer, chanter, mais avant tout – comprendre. A l'instar de toutes les formations tertiaires, celle de musicien est aujourd'hui jalonnée non seulement d'évaluations pratiques mais également de travaux de recherche appliquée. D'abord accueillis avec une certaine méfiance, ces travaux sont en passe de trouver leur place dans l'organisation générale des études et surtout de démontrer tout l'intérêt de la démarche pour l'ensemble de la formation. Preuve en est la qualité croissante des travaux rendus tant au niveau bachelor qu'à l'échelon master : une qualité dont nous avons souhaité rendre compte ici en offrant des reflets de travaux non seulement d'un excellent niveau général mais témoignant également de la grande diversité de personnalités, d'intérêts, de points de vue et d'expériences qui constituent une haute école comme celle de Lausanne. « Il faut cesser de vouloir tout légiférer et agir comme on le faisait dans l'Antiquité, où maîtres et disciples échangeaient non seulement un savoir mais aussi une pensée », rêvait dans nos pages en 2009 Daniel Mlynek, vice-président du Comité directeur de la HES-SO en charge de la recherche appliquée & développement. Si les structures et les règlements sont toujours là – incontournables – l'esprit, lui, est en passe de prendre ce chemin idéal. C'est la belle certitude que nous laisse la lecture de ces quelques travaux présentés par des étudiants qui terminent leur bachelor ou leur master en juin 2013.

TRAVAIL DE BACHELOR

Selon le règlement de l'HEMU, le travail de bachelor s'effectue durant la troisième et dernière année du cursus bachelor (BA3). Il a pour finalités notamment d'« approfondir un sujet par un travail à la fois artistique (interprétation, composition, improvisation) et théorique / scientifique (recherche et synthèse de littérature) » et de « porter un regard critique et distancé sur ses propres modes d'action et procédures, en mesurer l'efficacité et la pertinence du point de vue de sa formation ». Le sujet est choisi par l'étudiant en collaboration avec son professeur de discipline principale et le professeur de recherche. Le dossier comporte 10 à 25 pages et doit être présenté avec la rigueur d'un travail scientifique. Il est évalué le jour de l'examen instrumental à travers une soutenance accompagnée de questions. Il est à noter qu'au-delà d'un suivi individuel, les étudiants bénéficient durant le premier semestre de la troisième année bachelor (BA3) de seize heures de cours collectifs d'introduction à la recherche.

TRAVAIL DE MASTER INTERPRÉTATION CONCERT INSTRUMENTAL OU VOCAL

« Le travail de master est un élément central du cursus master, cadre dans lequel l'étudiant affirme sa personnalité et ses intérêts artistiques », explique le règlement de l'HEMU. « Il s'inscrit dans un concept / projet artistique sous-tendu par une démarche de recherche personnelle. Mise au service de l'interprétation, cette démarche atteste et garantit l'autonomie de l'étudiant en tant qu'artiste. » Le travail de master comprend deux récitals, dont le choix du programme est libre mais en lien avec une thématique centrale forte, et un mémoire d'une quinzaine de pages. La thématique est choisie par l'étudiant en accord avec son professeur de discipline principale, puis soumise pour validation au responsable des travaux Master interprétation. L'HEMU attribue à chaque étudiant, en complément du suivi de son professeur de branche principale, un tuteur spécialiste de la thématique retenue. « Placé sous la conduite de ce tuteur, le mémoire approfondit un aspect précis du projet artistique ou une question de recherche qui lui est liée : mise en relief d'un lien thématique entre les œuvres du programme, et / ou analyse d'une ou plusieurs œuvres interprétées, et / ou réflexion sur un élément de technique instrumentale, etc. » Le mémoire fait l'objet d'une soutenance d'une durée totale de 30 minutes.

MÉMOIRE DE PÉDAGOGIE MUSICALE

Selon le règlement de l'HEMU, les objectifs du mémoire de pédagogie musicale sont d'« identifier et délimiter un sujet et le formuler de façon précise », de « faire état de la discussion de la question dans la littérature », de « confronter les résultats de cette recherche de littérature à des données recueillies par observations, interviews ou questionnaires », de « développer une réflexion personnelle sur les conséquences de cette recherche », enfin de « témoigner d'un engagement pour l'enseignement de la musique en réalisant, ou le cas échéant, en planifiant un projet ». Le thème doit être en rapport avec l'enseignement musical spécialisé, la didactique instrumentale ou vocale, la psychologie (psychologie cognitive, psychologie de l'enfant, communication...) ou la sociologie. « L'accent sera mis sur une réflexion *personnelle* étayée par une recherche de littérature ainsi qu'une enquête sur le terrain et développant des liens avec la pratique de l'enseignement instrumental ou vocal. » D'une vingtaine de pages, le mémoire fait l'objet d'une validation sous la forme de soutenance dans le cadre de l'examen final de pédagogie.

CONSULTATION DES TRAVAUX

Les meilleurs travaux de chaque volée sont placés sur le site internet de l'HEMU. Tous les travaux sont mis à disposition (pour consultation uniquement) à la bibliothèque de l'HEMU à Lausanne. [AS] ■

MUSIQUE ARGENTINE CONTEMPORAINE POUR SAXOPHONE : AU CROISEMENT DES TRADITIONS

Travail de bachelor de Martín Berger

A l'heure où le politique s'interroge sur l'opportunité de limiter le nombre d'étudiants étrangers dans les hautes écoles et les universités suisses, il est bon de considérer tout l'enrichissement que drainent dans leur sillage ces « exilés » de la formation : une ouverture dont bénéficient les institutions et les étudiants dans leur ensemble. Écrit dans un français remarquable, le travail de bachelor de Martín Berger, étudiant en saxophone chez Pierre-Stéphane Meugé placé sous le tutorat de Marie Chabbey, fait partie de ces lucarnes bienvenues sur l'extérieur : la découverte « à la source » non seulement d'un pays, de ses traditions et de son actualité musicale – du folklore aux musiques actuelles, en passant par le tango et ses différents « stades » –, mais également d'une manière d'être à l'art qui bat en brèche beaucoup d'*a priori*. Extrait de l'introduction.

« En Argentine, la musique folklorique – fruit du métissage entre les musiques précolombiennes et celles des colonisateurs – prend une place très importante dans la culture. D'autre part, depuis les débuts de cette même colonisation, la musique « culte » ou « académique » s'est intégrée dans la vie culturelle, que ce soit par le travail des Jésuites avec les aborigènes entre le 17^e et le 18^e siècles ou avec l'apparition, plus tard, des conservatoires et écoles de musique dédiés à l'enseignement de la tradition musicale européenne.

» L'histoire même du pays est fortement associée à cette dichotomie entre « tradition » et « culture européenne » : vue par le reste des pays latino-américains, la société argentine est l'une des plus « européennes » du continent ; vue par l'Europe, l'Argentine reste un vaste territoire, habité par des peuples très divers, qui a été, certes, une des destinations préférées des masses migratoires européennes du début du 20^e siècle, mais qui ne reste cependant pas plus « européen » que le Brésil. Cette réalité paradoxale est fondamentale pour la compréhension de l'histoire musicale argentine : tandis qu'à la campagne on continue à faire une musique liée aux traditions folkloriques, pendant très longtemps les conservatoires et écoles de musique n'enseignaient que la musique « classique » et les compositeurs qui en sortaient

cherchaient systématiquement – à quelques exceptions près – à se rapprocher des traditions musicales européennes.

» Il y a toutefois beaucoup d'initiatives et un intérêt croissant pour la musique folklorique, ce dont témoigne la création récente des cursus de « folklore et musique urbaine » aux conservatoires de Buenos Aires. Aussi, pendant les vingt dernières années, nombre de compositeurs d'extraction « académique » se sont mis à la recherche d'esthétiques plus ou moins liées à la musique traditionnelle. Appelée musique « d'intersection » ou « de frontière », bien que ces termes soient assez vagues, ces désignations essaient de définir une tendance commune qui chercherait à concilier deux esthétiques longtemps opposées : l'académie avec la tradition « populaire ».

» [...] Je suis argentin, et le sujet de l'identité musicale (et culturelle) de mon pays a été directement lié à ma recherche en tant que musicien. Creuset de races, l'Argentine est toujours en quête de son identité, et pour certains intellectuels d'aujourd'hui cela est une source de conflit dans cette société. Aussi, en tant que musicien engagé dans le développement artistique de mon pays, je me réjouis de voir la création musicale contemporaine argentine se multiplier exponentiellement, et ce d'autant plus que le saxophone y prend une place importante. » ■



« AU CŒUR DES LAMES » : ORIGINE, FONCTIONNEMENT ET FABRICATION DE L'ACCORDÉON DE CONCERT

Travail de bachelor de Lisa Biard

Si l'on pouvait encore en douter il y a quelques années, l'accordéon a aujourd'hui sa place légitime dans les hautes écoles de musique. Etudiante de Stéphane Chapuis placée sous le tutorat d'Angelika Gusewell, Lisa Biard livre un travail de bachelor richement documenté dans lequel on apprend beaucoup non seulement sur l'histoire de l'instrument et de son répertoire, mais également sur les enjeux de sa facture actuelle. A la faveur d'un reportage réalisé dans la « capitale mondiale » de la fabrication des accordéons classiques – la petite ville de Castelfidardo en Italie, où Lisa est allée trouver les représentants des marques *Zero Sette & Bugati* et *Pigni* –, elle dresse un tableau étonnant de cette profession méconnue.

« Lors de ma rencontre avec Monsieur Roberto Otavinelli, directeur de la fabrique *Zero Sette & Bugati* à Castelfidardo, nous avons beaucoup discuté de l'évolution des fabriques sur les cinquante dernières années et plusieurs constatations intéressantes en sont ressorties. Jusque dans les années 1960-1970, les fabriques en Italie étaient plus grandes et avec beaucoup plus d'ouvriers (*Farfisa* ou *Excelsior* par exemple, avaient deux à trois mille ouvriers). Puis, les syndicats ont lutté pour de meilleurs salaires, les coûts de production sont devenus plus élevés et, en quelques années seulement, ont explosé, entraînant la disparition de plusieurs grandes maisons comme *Soprani*, *Guerini*, *Paramante* ou *Universal*.

» Les ouvriers sont devenus plus indépendants, aidés par leur épouse à la maison, pour baisser le prix de fabrication. En effet, à l'époque, l'accordéon était un instrument cher et qui n'apportait pas beaucoup de prestige dans les grandes familles. Les associations de marque ont permis de baisser les coûts de fabrication, permettant ainsi à l'accordéon d'avoir une vie acceptable. A l'avenir, on assistera certainement à une concentration de marques commerciales qui continueront leur vie

bien définie, mais sous un même toit. Actuellement, les principales fabriques d'accordéon classique sont basées à Castelfidardo. Contrairement à il y a quelques années encore, il en reste très peu en Allemagne, à Trossingen (la marque *Hohner* est chinoise à présent). Les usines en Chine ont compris que cela coûtait très cher et font une production type plutôt industrielle. En Italie, les usines sont plus petites et donc plus flexibles et précises.

» Les manufactures que j'ai visitées comptent entre trente et quarante personnes qui travaillent main dans la main. Selon les possibilités, les jeunes qui apprennent le métier suivent quelques cours, mais le principal de la formation se fait dans la fabrique même, où des maîtres experts transmettent leur expérience, leur savoir-faire et leurs connaissances aux jeunes. Il faut une grande motivation pour apprendre les différents métiers de la facture de l'accordéon. En effet, c'est un travail de précision, très difficile, qui demande une grande concentration, une main agile, une bonne oreille. D'autres critères auxquels on pense moins sont également importants, comme avoir une main sèche pour éviter les risques de rouille – l'acier étant trempé et non de l'inox, si l'artisan a de la

sueur sur les mains, on pourra observer des points de rouille un an plus tard. En Italie (contrairement à la Chine par exemple), la vitesse de production est moins importante que la qualité du travail. Les fabriques veulent vraiment faire au mieux, avec le temps que cela demande.

» Chaque partie de l'accordéon demande un métier bien spécifique : un luthier pour le bois, une personne pour polir l'accordéon, une troisième qui s'occupe des tiges en métal de la main gauche, de la main droite, une personne pour la pose des voix, des peaux aussi, une personne qui fait l'assemblage à la cire, une autre pour les registres, encore une pour l'accordage manuel et une différente pour le contrôle d'accordage électronique... Chaque ouvrier a une spécialisation bien précise. Chaque manufacture a son accordeur officiel [Lisa Biard termine son travail par une rencontre fort intéressante avec l'accordeur-réparateur Dominique Salgat de Fully, *ndlr*]. Chaque marque a son identité, que ce soit dans l'esthétique de l'instrument ou dans les détails du montage. Certaines fabriques utilisent plus de bois différents que d'autres, certaines respectent des traditions de fabrication alors que d'autres cherchent toujours à se moderniser.

» Il faut six à huit mois pour construire un accordéon, depuis le moment où l'on scie le bois jusqu'au moment où il quitte la manufacture. La production italienne représente neuf cents pièces par année. Cela peut paraître beaucoup, mais il faut savoir qu'au début des années 1970 la fabrique *Guerini* produisait cinq cents accordéons par mois. Notons que la grande marque *Yamaha*, à la même période, est venue à Castelfidardo pour y faire des accordéons et a abandonné, voyant combien c'était long et délicat ! Plus l'accordéon vieillit, plus il prend de la valeur. Monsieur Otavinelli m'a expliqué que l'instrument se stabilise, que le bois gagne en sonorité, et que le tout s'amalgame pour devenir progressivement un corps unique. Les pièces s'épousent les unes les autres. Le tout mûrit pour ne former plus qu'un tout et atteindre ainsi son maximum d'expression musicale. ■

« Chaque partie
de l'accordéon
demande un métier
bien spécifique. »



PAU CASALS : UN MUSICIEN À L'ORIGINE DE MULTIPLES RÉVOLUTIONS

Travail de bachelor de Bertille Arrué

« Cet homme n'interprète pas, il ressuscite » disait de lui Edvard Grieg : Pau (ou Pablo) Casals incarne pour tous les violoncellistes une forme de mythe. Etudiante de François Salque placée sous le tutorat d'Angelika Gusewell, Bertille Arrué lui rend un bel hommage en rappelant non seulement ce que le violoncelle lui doit sur le plan technique et interprétatif, mais également ce qu'il a apporté comme humaniste convaincu au monde musical dans son entier. A côté de son combat en faveur de l'amélioration des conditions de vie des musiciens et de son action militante pour l'élargissement du public de la musique classique (en direction des masses ouvrières notamment), nous reproduisons ici des extraits du passage consacré à « sa musique comme message d'amour et de paix entre les hommes ».

« Une grande partie de l'engagement de Pau Casals fut idéologique. En effet, il « s'exprima politiquement » avec sa musique ; et c'est notamment cela qui donna à sa célébrité une dimension supplémentaire, faisant de lui un véritable « acteur de la vie publique » bien qu'il refusa toujours de se définir comme un politicien. Pour lui, cela tenait du rôle de l'artiste : « La question est de savoir si l'art doit être un passe-temps, un jouet en marge de la vie des hommes, ou s'il doit garder une signification humaine. Les fonctions politiques ne sont pas du ressort de l'artiste, mais à mon avis celui-ci a l'obligation de prendre parti – quels que soient les sacrifices que cela comporte – lorsque la dignité humaine est en cause. » (Pablo Casals, *Ma vie racontée à Albert E. Kahn*, Stock, 1970).

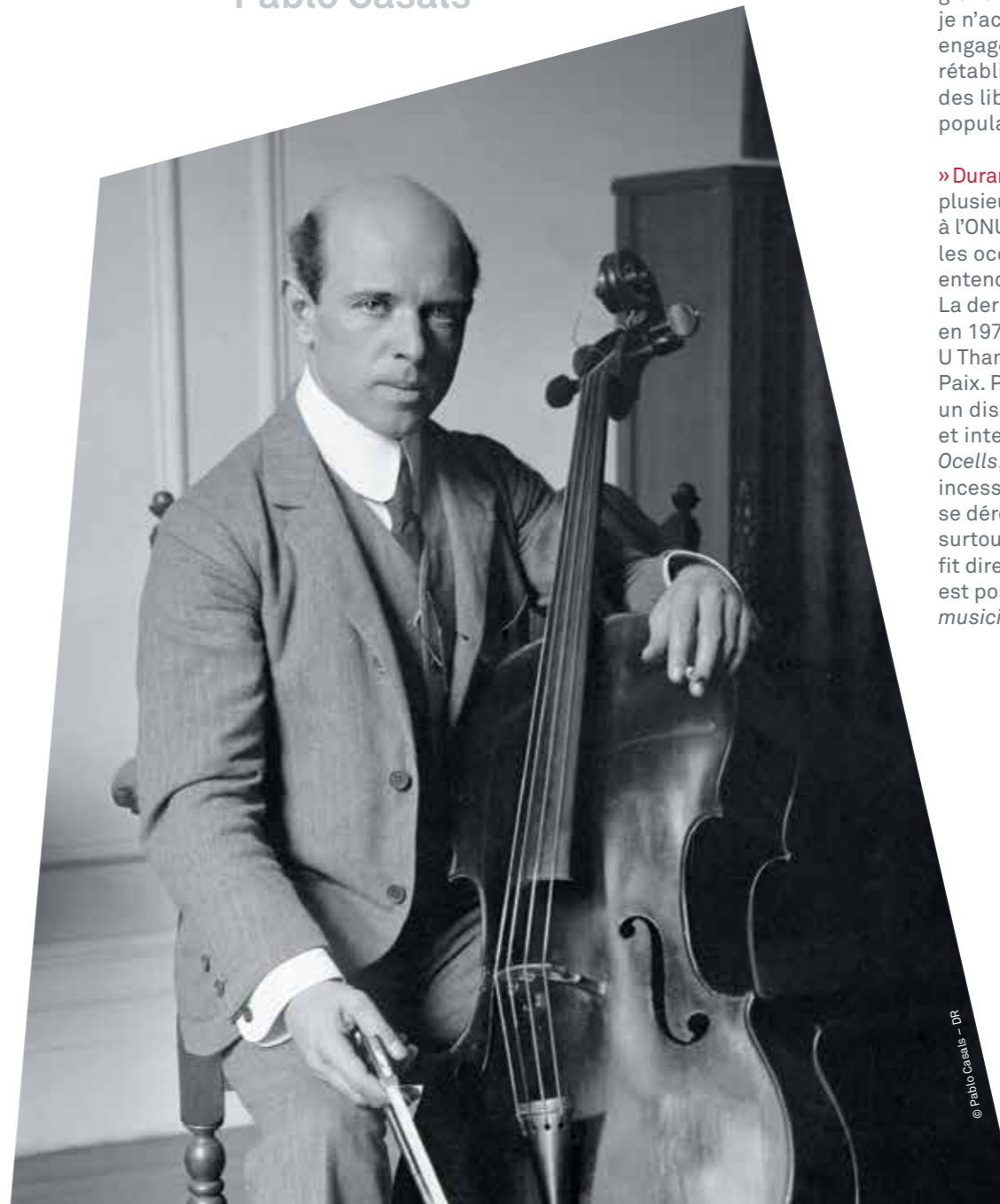
« Et à ceux qui jugeaient son comportement déplacé, il répondait : « Je sais que certains êtres pensent que les artistes doivent vivre dans une tour d'ivoire, loin des luttes et des souffrances des autres hommes. C'est une conception que je n'ai jamais partagée. Tout affront à la dignité humaine est pour moi un affront personnel, et ma conscience m'oblige à protester contre l'injustice. Les droits de l'être humain ont-ils moins d'importance pour l'artiste que pour les autres hommes ? Le fait d'être un artiste libère-t-il l'homme de ses obligations ? Bien au contraire ! A l'artiste incombe

une responsabilité particulière, parce qu'il a reçu une faculté de perception et une sensibilité plus grandes, et parce qu'il peut faire entendre sa voix, quand d'autres ne le peuvent pas. Qui, plus que lui, devrait s'attacher à défendre la liberté d'expression et de fait, qui est l'essence même de son pouvoir créateur ? » (op. cit.)

« Fidèle à ses principes, il mena un combat incessant pour la paix et la liberté alors que les principales nations de l'époque entraient en guerre : « Les seules armes que j'aie jamais possédées sont mon violoncelle et ma baguette de chef d'orchestre » (op. cit.). Lors de l'arrivée au pouvoir du général Franco après la chute de Barcelone à la fin du mois de janvier 1939, Casals partit, avec des milliers d'autres Catalans, vivre à Prades (village français des Pyrénées-Orientales), affirmant qu'il ne reviendrait pas dans son pays tant que Franco le gouvernerait. Alors en exil, il transcrit une mélodie traditionnelle de son pays pour violoncelle et cette dernière devint un véritable hymne catalan : « Je pris l'habitude de terminer festivals de musique et concerts par la mélodie d'une vieille chanson populaire catalane, qui est en fait un cantique de Noël, *El Cant dels Ocells* (le Chant des Oiseaux). Cette mélodie est devenue depuis lors le thème nostalgique des réfugiés espagnols. » (op. cit.)

« A l'artiste incombe une responsabilité particulière, parce qu'il peut faire entendre sa voix, quand d'autres ne le peuvent pas. »

Pablo Casals



» [...] A la fin de la Seconde Guerre mondiale, et alors que tous les pays d'Europe occidentale développaient des régimes démocratiques, seule l'Espagne demeurait sous un régime dictatorial, celui du général Franco. Cependant, les autres pays prenaient garde, par intérêt, à conserver de bonnes relations avec la dictature espagnole : « Il apparaissait de plus en plus clairement que l'attitude adoptée vis-à-vis de l'Espagne était motivée par l'opportunité politique, et non par le code humain des Nations Unies. » (op. cit.) Cela, Casals ne put l'accepter et prit alors la plus grande décision de sa carrière : « Je déclarai que je n'accepterais plus aucune invitation, aucun engagement, d'où qu'ils vinssent, tant qu'on ne rétablirait pas en Espagne un régime respectueux des libertés fondamentales et de la volonté populaire » (Casals cité dans Corredor, op. cit.).

» Durant ces années de silence, Casals fit cependant plusieurs interventions « politiques », notamment à l'ONU, pour « se faire entendre » : « Je saisis toutes les occasions qui m'étaient données de faire entendre ma voix au profit de la paix. » (op. cit.) [...] La dernière intervention de Casals à l'ONU se fit en 1971. Le secrétaire général des Nations Unies, U Thant, lui remit alors la célèbre Médaille de la Paix. Pau Casals, alors âgé de 95 ans, y prononça un discours de remerciements très émouvant et interpréta la célèbre mélodie d'*El Cant dels Ocells*, symbole depuis des années déjà de sa lutte incessante pour la paix. Cet engagement, dont il ne se dérouta jamais, fit de lui un homme respecté et surtout écouté sur la scène internationale, ce qui fit dire à Eugène Ysaÿe : « Où se trouve Casals, tout est possible » (cité dans Berdu, *Pablo Casals – Un musicien, une conscience*, Gallimard, 2012). » ■

L'ÉVOLUTION DU STYLE DE JEU DE BASSE À TRAVERS LA TECHNIQUE DU *PIZZICATO*

Travail de bachelor de Blaise Hommage

Partant d'une expérience personnelle, le questionnement de Blaise Hommage aurait pu mener à un travail exclusivement technique. Etudiant de Bänz Oester au département jazz de l'HEMU placé sous le tutorat de Jean-Pierre Mathez, il s'intéresse en effet, à travers le cas spécifique de la technique du *pizzicato*, au glissement progressif dans les formations jazz de l'emploi de la basse acoustique (entendez : la contrebasse) à celui de la basse électrique. Mais le contrebassiste voit plus large : de l'étude technique des deux instruments – l'histoire de leur facture, le développement de leur répertoire, l'évolution de leur jeu à travers l'étude détaillée du style de nombreux interprètes –, il élargit le propos en mettant en résonance ces considérations très poussées avec l'évolution générale du monde musical, tirant en fin d'étude des conclusions qui éclairent directement sa pratique quotidienne de musicien... Quelle plus belle preuve de l'utilité concrète de ces recherches ? Extrait de la conclusion.

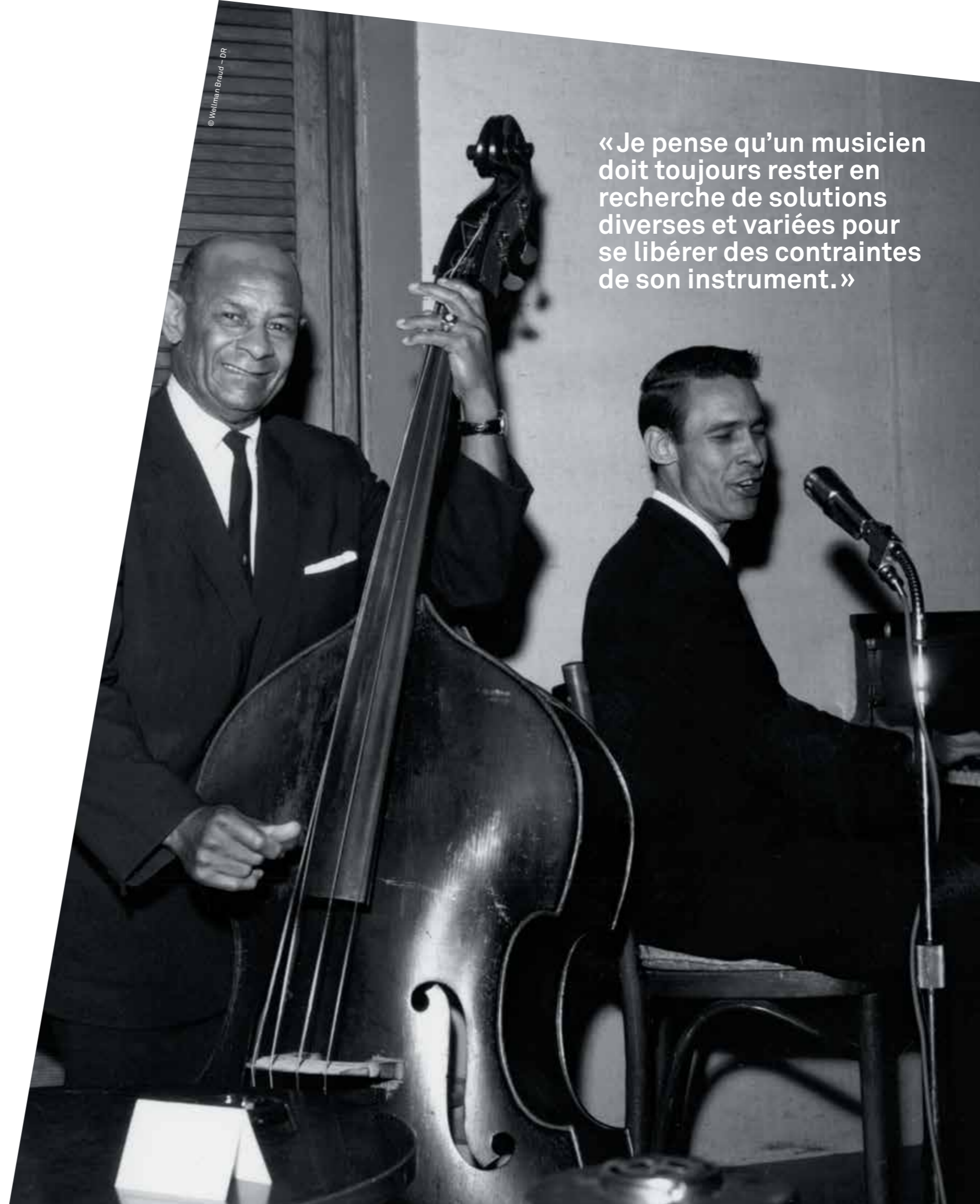
« Ce travail de recherche a été pour moi une riche expérience, tout d'abord car il m'a fait prendre conscience du temps nécessaire à l'évolution de la technique en général, et celle du *pizzicato* en particulier. Ces évolutions ont été possibles grâce à l'inventivité des musiciens, leur capacité à s'adapter, leur désir d'explorer de nouveaux territoires sur l'instrument, parfois aussi grâce au hasard, et dans certains cas à la chance, mais surtout de par leurs réflexions concernant la technique, le style, et la musique qu'ils rêvaient de jouer. Beaucoup de musiciens parmi ceux cités dans ce travail furent des autodidactes : loin de moi la volonté de critiquer les écoles et les institutions, je pense toutefois qu'il est sain d'avoir une réflexion personnelle sur la technique.

» Ce qui ressort de ce travail pour moi est surtout l'impression qu'il n'existe pas *une* technique unique, adaptable à tous les styles de musique et à toutes les situations auxquelles est confronté le musicien, mais plutôt une multitude de manières d'appréhender l'instrument, que ce soit à la contrebasse ou à la basse électrique, chacune pouvant correspondre à un propos musical différent. Maîtriser toutes ces différentes techniques me paraît être une utopie, tant l'apprentissage de la musique est vaste et demande du temps. De plus, la technique de chacun est différente, et *doit* être différente car personne

n'est identique, que ce soit dans sa morphologie ou ses envies musicales. Ainsi, il est important de se connaître et d'appréhender la technique instrumentale en fonction d'un propos musical voulu.

» En rencontrant mon professeur actuel de contrebasse, Bänz Oester, j'ai compris grâce à lui qu'il m'était impossible de jouer de la même façon sur une contrebasse que sur une basse, et qu'il était donc important de développer une technique adaptée à l'instrument, puis au choix du style, et de ne jamais se cantonner à une seule approche. En cela aussi, ce travail de recherche m'a beaucoup apporté, me permettant de remettre en question ma technique et de découvrir une multitude d'approches différentes. Je me suis aussi rendu compte qu'un grand soin doit être apporté au choix du matériel utilisé et aux réglages de l'instrument, car ces facteurs ont une influence directe sur la technique, le son, le propos du musicien et donc sur son identité musicale. Au final, je pense qu'un musicien doit toujours rester en recherche de solutions diverses et variées pour se libérer des contraintes de son instrument, dans le but de s'exprimer avec le moins de restrictions possible, chose à laquelle aspire, je pense, chaque musicien, sans jamais perdre de vue ni desservir son propos et son identité musicale. » ■

« Je pense qu'un musicien doit toujours rester en recherche de solutions diverses et variées pour se libérer des contraintes de son instrument. »



« MUSIC, THIS BEAUTIFUL RESISTANCE » : LA MUSIQUE UTILISÉE COMME FORME DE RÉSISTANCE NON-VIOLENTE

Mémoire de pédagogie de Valentina Rebaudo

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il y a du souffle dans la réflexion de Valentina Rebaudo. Etudiante en clarinette chez Frédéric Rapin placée sous le tutorat de Michel Lethiec, elle s'attèle à un sujet philosophique des plus vastes : « l'arme » musicale pour combattre quelques-uns des maux universels de la planète. Le risque de se perdre est grand – en profondeur comme en surface. Elle prend le pari d'une approche frontale, et n'hésite pas à pointer clairement la direction vers laquelle penche son cœur. « Le pédagogue musical a le devoir de former davantage de bons êtres humains que de bons musiciens » ; « L'art sauvera le monde » : de véritables professions de foi. Qui ne sont pas des coquilles vides car le travail qui précède ces conclusions est abondamment documenté. Il s'articule en trois parties : l'exemple de Pablo Casals en résistance contre le franquisme, « l'Intifada musicale en Palestine » et « la société contemporaine, l'oreille et la muzak ». Nous braquons ici notre projecteur sur la deuxième partie, sans conteste la plus personnelle et la plus aboutie des trois : le récit et les conclusions d'une expérience d'enseignement menée durant l'été 2012 sur différents sites de l'Edward Said National Conservatory (Jérusalem, Bethlehém, Ramallah...). Extraits.



« L'expérience a été révélatrice : au-delà de ce que partir dans un pays en guerre peut vouloir dire, j'ai totalement remis en question mon approche de la pédagogie musicale. Je me suis retrouvée face à des élèves pour lesquels la musique constituait une raison de vivre : j'ai vécu cinq semaines dans la musique, l'enseignant à des jeunes qui sentaient le besoin d'en faire tout au long de leur journée. Ils voyaient les instruments qu'on leur apportait comme les plus beaux cadeaux jamais reçus, et ils me voyaient, jeune fille venue d'Europe, comme une héroïne. Rentrée en Europe, l'impact avec la société que je retrouvais a constitué un choc : j'ai pris conscience que j'apprenais la musique aux jeunes, mais que je ne leur apportais rien si ce n'est des informations purement musicales, je ne leur faisais jamais passer le message humain de la musique et la valeur de l'art pour leur identité et leur liberté. Mais surtout, je me suis malheureusement rendue compte que je n'avais rien en retour. La conception de la musique, vue comme simple activité extrascolaire m'attristait. En Palestine, j'avais appris beaucoup des élèves, et je me rendais compte qu'en Europe j'enseignais mais je n'apprenais rien. En Palestine la musique créait un fil rouge entre les générations, elle permettait d'échapper à la violence, elle donnait le moyen aux jeunes de changer leur vie, de résister à leur condition. C'est grâce à cette expérience que j'ai pu totalement changer ma conception de la pédagogie musicale, et la transformer selon l'idéal de Pablo Casals, que je partageais mais que je ne savais pas comment mettre en pratique : un pédagogue doit former un homme avant de former un musicien.

» [...] Un soir, je me suis retrouvée à improviser sur une gamme de la mineur en plein style klezmer : quand je m'en suis rendue compte, j'ai eu une grande inquiétude vis-à-vis de mes élèves. C'est toujours délicat d'aborder un sujet qui puisse de près ou de loin concerner Israël ; « attaquer » la culture palestinienne (sacrée pour tous les jeunes !) en jouant une musique de tradition juive, constituait un affront que je n'avais pas assez pris au sérieux. Après un silence général, un élève clarinetiste de 17 ans prend la parole : « Mon rêve serait de pouvoir jouer un jour cette musique sans plus penser qu'elle soit juive. La musique n'est pas juive, la musique n'est pas arabe, la musique n'est pas européenne, la musique est humaine. » Pour la première fois, je me rendais compte que la

musique n'avait pas de racines, la musique était universelle, et le désir de la part de ces jeunes d'apprendre la Musique, cette forme d'art sublime, leur apprenait à abattre toute barrière entre les pays, entre les peuples, même quand cela était rendu impossible par une guerre qui abîmait les esprits depuis soixante ans. Je me suis aussi rendue compte de la chance que j'avais en enseignant la clarinette. Cet instrument universel, roi dans la musique classique européenne, dans l'opéra, le jazz, la musique traditionnelle juive ainsi que la musique arabe, était pour moi un élément unificateur, un moyen grâce auquel toutes les musiques pouvaient être créées, jouées, partagées. En enseignant la clarinette, j'enseigne non seulement à maîtriser d'autres styles de musique, mais aussi à ouvrir les esprits et à apprendre à jouer toutes les musiques avec le même enthousiasme, puisqu'elles sont créées par le même instrument, elles sont donc toutes créées par nous.

« En Palestine, la musique crée un fil rouge entre les générations. »

» [...] Ce qui m'a le plus marqué de cette expérience, a été sans conteste la façon dont j'ai été accueillie par les jeunes. Cette gratitude que j'ai pu voir dans leurs yeux à mon départ, fait partie des souvenirs les plus émouvants que je garde de mon voyage en Palestine. [...] Les jeunes avaient besoin de personnes venant d'Europe pour eux, avaient besoin de musiciens qui leur apportent leur propre art et leur enseignement, avaient besoin d'êtres humains qui soient là pour eux et leur fassent comprendre que le peuple palestinien a une dignité et les mêmes droits que les autres de faire de la musique et de se construire un futur. Ma présence leur a donné l'espoir que la Palestine n'est pas oubliée, et que la musique et l'instruction peuvent faire beaucoup afin qu'on ne l'oublie pas, et qu'on n'oublie pas qu'on est tous des êtres humains qui ont le même besoin de s'instruire et d'être libres. » ■

L'INTÉRIORISATION DE LA PULSATION RYTHMIQUE – OU COMMENT DÉVELOPPER UN TEMPO INTÉRIEUR STABLE

Mémoire de pédagogie de Félix Bergeron

Avoir le « sens du rythme » : personne n'osera contester qu'il s'agit là d'une des qualités clés du musicien. Mais est-ce une composante innée, une notion qui s'apprend – comme le solfège ou la pratique d'un instrument –, ou un mélange des deux ? Une question brûlante à laquelle le batteur Félix Bergeron, étudiant de Cyril Regamey au département jazz de l'HEMU placé sous le tutorat de Jean-Pierre Schaller, tente de répondre à travers un mémoire de pédagogie qui propose un étonnant arsenal d'exercices pratiques, précédé d'une introduction théorique dans laquelle il dresse notamment un état des lieux très étoffé de la perception du rythme à travers l'étude de ses différentes composantes (anticipative, psychomotrice, affective...). Morceaux choisis de l'introduction et de la conclusion.

« J'ai pu constater qu'un grand nombre d'élèves avaient de réels problèmes avec leur sens de la pulsation rythmique. »

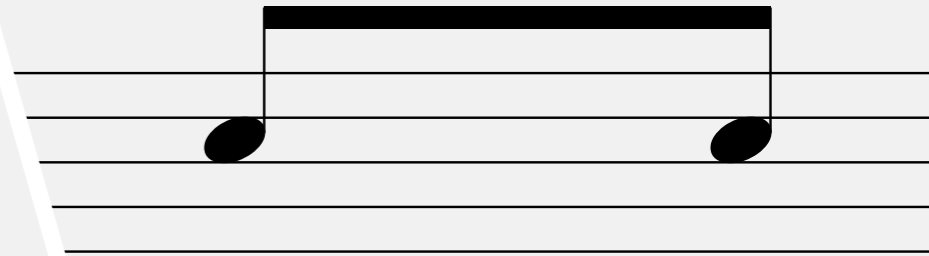
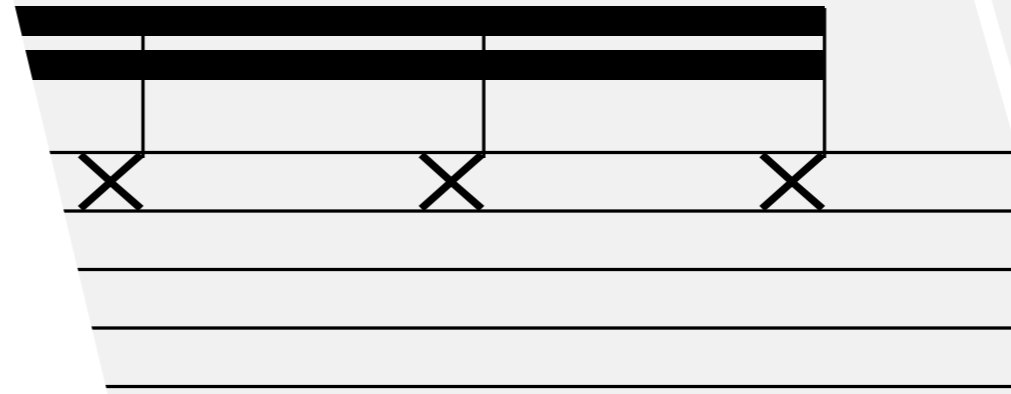
« *Le batteur, c'est celui qui garde le tempo !* Qui n'a jamais entendu cette affirmation au détour d'une conversation musicale ? Si celle-ci s'avère extrêmement réductrice, elle révèle pourtant un point essentiel de la sagesse populaire, à savoir que sans pulsation rythmique stable, il manque à la musique une grande partie, pour ne pas dire l'essentiel de ce qui nous permet de l'apprécier et d'y prendre plaisir. Et si tous les musiciens, quels qu'ils soient, sont profondément concernés par le rythme et la pulsation, il est vrai que pour le batteur cela constitue la base inhérente à la pratique de son instrument.

« *En tant que professeur de musique, mon but est de fournir à mes élèves des fondements solides et favorables à leur développement instrumental. Qu'ils puissent se reposer sur un sens de la pulsation rythmique stable est donc un aspect primordial et fondamental de mon enseignement. Or, dans l'enseignement « traditionnel » de la musique, l'accent est souvent mis sur la technique instrumentale ainsi que sur les capacités de lecture musicale. A travers mon enseignement, mais aussi dans le cadre de mes diverses observations et stages, j'ai pu constater qu'un grand nombre d'élèves avaient de réels problèmes avec leur*

KA

DI

MI



d
ou
g



sens de la pulsation rythmique. Je me suis alors demandé quels pouvaient être les moyens à mettre en œuvre pour que ceux-ci en prennent conscience et puissent le développer de manière stable et durable.

« *Pour ce faire, j'ai d'abord tenté de définir et de mieux comprendre ce que l'on entend par sens de la pulsation rythmique. Cela m'a permis de clarifier mon propos mais aussi de mieux définir la tâche à accomplir. Deuxièmement, j'ai identifié les différents paramètres qui nous permettent de percevoir la pulsation rythmique afin de mieux déterminer les processus à renforcer ou à développer. Ensuite, je me suis attardé sur ce qui a déjà été accompli d'un point de vue pédagogique en faveur de son développement. Cela m'a servi de source d'inspiration et m'a permis d'adapter des méthodes existantes à mes propres exercices et à ma propre pratique pédagogique.*

« *[...] A la lumière des mes observations auprès de mes jeunes élèves, pour la plupart débutants, chez qui j'ai pu expérimenter les exercices développés dans ce mémoire, je peux aujourd'hui confirmer que ces exercices ont eu un effet positif sur leur apprentissage. Les élèves progressent en effet*

de manière régulière et satisfaisante et réalisent leurs exercices rythmiques avec intérêt et plaisir. Néanmoins, je ne suis pas encore en mesure d'affirmer si ces exercices comportent des effets négatifs collatéraux. Il me semble donc important de prendre certaines précautions lors de leur utilisation, notamment avec des élèves ayant déjà suivi des cours de musique. Comme un des objectifs poursuivis est de proposer un nouveau langage musical, il faut prêter attention à ne pas semer le trouble dans l'esprit de celui qui est déjà habitué à une méthode d'apprentissage plus traditionnelle. De plus, il faut toujours garder en tête que le but final de ces exercices est de développer chez l'élève une pulsation rythmique stable. Par conséquent, il vaut mieux éviter de les associer à des considérations techniques qui n'ont pas lieu d'être ici. » ■

LE DÉVELOPPEMENT DE L'AUTOPROMOTION DANS LES ÉCOLES DE JAZZ ET MUSIQUES ACTUELLES

Mémoire de pédagogie de Fabio Pinto

Etre bon musicien est une chose essentielle. Connaître le marché du travail et savoir assurer sa propre promotion en est une autre. Etudiant en guitare de Vinz Vonlanthen et en musique assistée par ordinateur de Sébastien Kohler au département jazz de l'HEMU, Fabio Pinto explore dans son mémoire de pédagogie ce second aspect de la carrière sous le tutorat de Thomas Bolliger. Plus audacieux encore : il propose de commencer ces cours d'initiation à la gestion de carrière dès le stade non-professionnel. Comme la plupart des travaux, son mémoire s'articule en deux temps : un état des lieux de la question – avec la rencontre notamment de directeurs d'écoles – et une étude pratique, menée dans le cadre du Conservatoire de Montreux-Vevey-Riviera, consistant en la production de A à Z d'un CD de démonstration. Extraits de l'introduction.

« L'objectif de ce travail de mémoire est de mener une enquête sur la nécessité d'une pratique de médiation pour le développement de l'autopromotion dans les écoles de jazz et musiques actuelles au niveau non-professionnel. En tant qu'élève dans une école de musique, on apprend à jouer un instrument, on apprend la théorie de la musique, on développe l'oreille et le sens du rythme à travers le solfège et parfois on a la possibilité de jouer avec les autres élèves lors d'un atelier ou en ensemble. Ces pratiques ont pour but d'accroître les compétences musicales et instrumentales des élèves, de les « transformer » donc en musiciens (amateurs ou professionnels, selon le degré d'instruction).

» Dans mon parcours d'étudiant en musique, [...] j'ai graduellement acquis des compétences au niveau instrumental, musical, théorique, historique, de pratique individuelle et de musique en groupe. Seulement très tard, lors de mon master en interprétation, j'ai eu l'occasion de fréquenter un cours sur les démarches à suivre pour réaliser un projet musical (pratiques de promotion, de *self management*, de familiarisation avec la situation d'enregistrement en studio, avec le milieu des clubs, avec les méthodes de financement des projets artistiques). Au moment où le cours a eu lieu,

j'avais déjà acquis la plupart des ces compétences en dehors de l'école, lors de la réalisation de mon premier album et de l'organisation d'une tournée nationale. J'estime que ce genre de compétences, telles que la connaissance du terrain dans lequel on agit comme musicien de jazz ou de musique actuelle, ce sont des compétences complémentaires à l'apprentissage instrumental et musical.

» On voit donc une possible complémentarité dans l'enseignement de la musique : d'une part la transmission des compétences nécessaires au développement du musicien afin qu'il maîtrise la matière musique et qu'il arrive à s'exprimer à travers son instrument (développement intramusical), d'autre part la transmission des compétences nécessaires au développement d'un projet, c'est-à-dire amener ses compétences musicales sur une scène ou dans une salle d'enregistrement (développement extra-musical ou développement de l'autopromotion). J'estime que cette complémentarité est nécessaire à la formation d'un musicien et je crois que cela pourrait être très efficace de donner aux élèves la possibilité d'avoir une idée plus claire et moins « utopique » du déroulement d'un projet musical dans le domaine du jazz et des musiques actuelles. » ■

CRÉATION MUSICALE D'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

Travail de Master interprétation concert de Thomas Rabaud

Les Ateliers de musique contemporaine – qui fêteront bientôt leurs dix ans – en sont la preuve éclatante : la création est de retour au centre de la pratique musicale – place qui lui revient de « droit » – au sein des hautes écoles. Le travail de master de Thomas Rabaud, étudiant saxophoniste chez Pierre-Stéphane Meugé placé sous le tutorat de Joël Versavaud, en offre lui aussi un beau reflet : fondé sur un processus de commande à un jeune compositeur – le Français Julien Malaussena –, il témoigne du lien fort, vivant, qui peut exister déjà au stade des études entre un instrumentiste et son répertoire. Un instrumentiste qui se soucie en l'occurrence non seulement d'enrichir le catalogue des œuvres pour saxophone, mais également d'en élargir – à « quatre mains » avec le compositeur – le spectre expressif.

« Ce qui peut apparaître comme un problème au départ se révèle être un atout majeur car le résultat final sera vierge de toutes influences liées à des versions déjà entendues. Cela représente pour l'auditeur une manière d'approcher au plus près de la personnalité de l'interprète. En ce sens le travail de création exige le développement de véritables choix personnels d'interprétation, conscients et tranchés puis leur défense lors du concert. Ce qui est également le cas pour les pièces du répertoire, mais à un niveau différent. En effet, j'ai le sentiment que la marge de manœuvre y est quelque peu réduite. Et même si aujourd'hui certains interprètes de talent imprégnés par leur environnement proposent d'innovantes versions concernant des pièces maîtresses, enregistrées des dizaines de fois par les meilleurs, cela est tout de même assez rare voir exceptionnel.

» [...] Le compositeur propose, l'interprète donne vie et l'auditeur dispose. Cette trilogie : composition, interprétation, réception – forme une entité dans laquelle chaque partie interdépendante se nourrit l'une de l'autre en jouant son rôle mais toujours rassemblées autour de la musique. L'interprète incarne le lien entre compositeur et auditeur, jonction entre abstrait et concret. Résonance de la parole du compositeur, il l'altère invariablement, mais surtout lui donne vie à travers ses propres émotions. Il doit

comprendre l'œuvre pour la donner, au risque de livrer une interprétation superficielle et sans valeur.

» [...] L'adaptation au langage de Julien Malaussena n'a quant à elle pas été un problème car c'est ensemble que nous avons développé progressivement le matériau nécessaire à l'élaboration de la pièce ainsi que sa notation. En revanche, ce qui apparaît comme un avantage possède le défaut de ne pouvoir se fixer définitivement que très tardivement, voire pas du tout, obligeant l'interprète à sans cesse s'adapter aux modifications. Par exemple entre la remise de la partition et la création de (*Lp*) *Skel'ton*, plusieurs modifications et réajustements sont apparus suite à ma demande ou non. Tant et si bien que je peux dénombrer pas loin de cinq versions différentes pour cette période. Ce qui représente une réelle différence avec les pièces plus « figées » du répertoire pour lesquelles il n'est plus possible d'interagir avec le compositeur, afin d'en corriger ou d'améliorer certains passages.

» [...] Le saxophone est loin d'avoir exploré l'intégralité de son potentiel, de par sa jeunesse. Mon travail s'inscrit, à sa petite échelle, dans une volonté d'alimenter de nouvelles pistes de réflexion, et de susciter l'envie d'écrire pour lui. » ■



LA TRANSCRIPTION MUSICALE : DU CHEMINEMENT INTELLECTUEL À L'APPLICATION PRATIQUE

Travail de Master interprétation concert de Gaëtan Beauchet

Il y a les « vernis » – les pianistes, les violonistes – qui possèdent un répertoire si vaste qu'il ne suffit pas d'une vie pour l'explorer même superficiellement. Et il y a les « autres » – les hautboïstes notamment –, qui au-delà des pièces écrites spécifiquement pour leur instrument doivent être créatifs pour ne pas tourner en rond dans un répertoire plus limité. Parmi ces parades : la transcription. Une pratique courante autrefois dont les codes ne sont plus aussi évidents aujourd'hui. Etudiant hautboïste chez Jean-Louis Capezzali, Gaëtan Beauchet les décline dans un travail de master bien conduit et documenté, placé sous le tutorat de Jean-Pierre Mathez et centré sur sa propre expérience pratique de la transcription de la dixième des *Visions fugitives* op. 22 de Prokofiev pour la même formation que le *Quintette* op. 39 du compositeur russe – une expérience tout à fait transposable pour d'autres instruments. Extraits de l'introduction et de la conclusion.

« Pour les hautboïstes, la transcription est vitale, en ce sens que beaucoup d'œuvres majeures du répertoire sont des transcriptions. Instrument d'orchestre, le hautbois possède, hors de ce contexte, un catalogue relativement restreint. L'argument de l'enrichissement du répertoire a donc été fondateur dans mon inclination vers l'arrangement musical. N'ayant pas la maîtrise pour prétendre à la composition, la transcription m'est apparue comme un artisanat accessible permettant d'apporter ma pierre à l'édifice. Mais dès l'instant où mon choix de sujet s'est fixé sur cette pratique, une multitude de questions a fait son apparition.

» Arranger, certes, mais quoi ? Quelles pièces ? Des pièces de quelle époque ? En ce qui concerne le format des morceaux originaux, faut-il préférer les miniatures ou les œuvres plus longues ? Sur le répertoire de quel instrument se pencher ? Pour quelle formation transcrire ce répertoire ? Au fil des pièces, dois-je opter pour un effectif changeant ou fixe ? Et dans quel cadre inscrire mon travail : celui d'un concert, d'un recueil ? Autant d'interrogations qu'il faut chercher à résoudre.

» [...] Comme le suggère David Walter, hautboïste, pédagogue et transcripteur reconnu, si le musicien s'attache aux responsabilités qu'engendre la transcription vis-à-vis de l'œuvre originale, son ajout au répertoire ne peut être qu'un plus. Monsieur Walter rappelle que le transcripteur a le devoir de connaître le mieux possible l'univers dans lequel il envisage d'évoluer afin de générer une œuvre « inattaquable sur le fond ». Un travail sur le contexte ainsi qu'une analyse des pièces sont indispensables.

» De plus, l'éditeur qu'est Jean-Pierre Mathez [fondateur des Editions BIM et tuteur du travail, *ndlr*] a arrimé ma réflexion à une dimension concrète qui donne sens au bagage théorique acquis. Il m'a permis d'ancrer le domaine des aspirations artistiques à celui de la réalité pragmatique : un interprète doit être à même de susciter la curiosité du public. Cela passe par la capacité à proposer aux auditeurs un programme musicalement abouti, qui fasse preuve d'une certaine originalité et qui soit à la fois intelligent et intelligible. Dans cette optique, le choix des pièces, de l'effectif ainsi que de la thématique sont essentiels.

» [...] Lors de cette entreprise, j'ai toutefois pu toucher à mes limites : arranger une heure de musique avec soin prend du temps, et cet artisanat complexe ne se maîtrise qu'à force d'expérience. [...] Pour terminer, ce travail m'a donné la sensation d'être placé au cœur de la problématique du métier d'interprète. Etre musicien, ce n'est pas seulement se demander comment jouer telle ou telle pièce. Etre musicien, c'est aussi se poser la question de savoir si la musique que l'on propose est susceptible de trouver un public. Etre musicien, c'est participer à sa manière et à sa mesure à la marche en avant de ce que Kandinsky appelait le *chariot récalcitrant de l'humanité*. » ■

« Etre musicien, ce n'est pas seulement se demander comment jouer telle ou telle pièce : c'est aussi se poser la question de savoir si la musique que l'on propose est susceptible de trouver un public. »

BAPTÊME DE SOLISTE

Le Master de soliste permet à quelques étudiants particulièrement brillants d'éprouver les enjeux du répertoire concertant. Répétitions, adrénaline, dépassement de soi : un parcours initiatique dont on sort forcément transformé et grandi.

La Salle Paderewski, aux dernières heures d'une jeune matinée d'avril. Sur scène, les pupitres de l'Orchestre de Chambre de Lausanne prennent l'accord, et leur *la* partagé baigne les premiers instants d'une répétition pas tout à fait comme les autres. Pour Clothilde Ramond, le moment est venu de s'élancer. Elle humecte son anche, fait courir une dernière fois ses doigts sur les clés de son instrument. Accrochée à son hautbois, elle monte les marches qui mènent sur la gauche du chef. La jeune femme s'apprête à endosser les responsabilités du soliste, pour la première fois de sa carrière.

Inspiration, expiration. Trouver son souffle – il en faut pour assumer les 25 minutes du *Concerto* de Strauss. « J'ai beau m'être préparée pendant un mois avec le CD, c'est complètement autre chose d'avoir 45 musiciens autour de soi ! », confiera Clothilde à l'issue de cette prise de température. « Quand on répète avec piano, l'accompagnateur nous suit. Là, c'est autre chose, on ne peut pas forcément faire tout ce qu'on veut. » Certains réflexes ne s'acquièrent qu'à l'épreuve du réel, et à l'épreuve de soi-même ; c'est là tout le bénéfice de cet exercice hors du commun. « Pendant la lecture du premier mouvement, j'avais un peu le nez dans le guidon... Mais je me suis adaptée. Il suffit d'ouvrir ses oreilles, comme si on faisait de la musique de chambre à très grande échelle. C'est primordial de réagir vite. »

« VISER LA CONFIANCE »

Et plutôt deux fois qu'une : le lendemain soir déjà, après une générale en début de journée, Clothilde et son collègue Qing Lin, un autre hautboïste de la classe, revêtiront leurs habits de concert et se présenteront devant le public et le jury – la chronologie est serrée, typique du monde professionnel. Un véritable rite initiatique, donc, réservé à une poignée d'étudiants de l'HEMU triés sur le volet, qui prétendent d'ici la fin de l'année académique au titre de Master de soliste.

Deux récitals et l'enregistrement d'un CD complètent l'expérience avec orchestre : sacré programme.

« Tout va très bien se passer, tu peux aller faire les soldes », lance à Clothilde son professeur Jean-Louis Capezzali, histoire de détendre l'atmosphère. Cet ancien soliste du Philharmonique de Radio France connaît la scène comme sa poche. Ce qui ne l'a pas empêché, pendant la répétition, de scruter chaque note depuis le fond de la salle, le regard à la fois concentré et bienveillant, la partition sur les genoux. « A ce stade, inutile de chercher à faire de grands changements de conception ; il faut plutôt travailler sur la confiance, note-t-il. De toute façon, au niveau instrumental, je n'ai presque plus de commentaires à leur faire. A eux de montrer qu'ils sont les maîtres du jeu. »



« RESPECTER LEURS CHOIX »

Pour ce faire, Qing Lin explique avoir soigneusement rédigé à l'avance ce qu'il souhaitait dire aux musiciens de sa vision du *Concerto pour hautbois* de Mozart. « C'est primordial pour que je puisse ensuite me sentir libre, et jouer avec mon cœur », explique le jeune homme qui n'en est pas à ses premiers pas de soliste ; il s'est déjà produit avec des orchestres en Chine, au Japon et en Thaïlande, principalement dans le cadre de finales de concours internationaux.

« Il a déjà une vision très claire de ce qu'il veut faire », observe un peu plus tard Aurélien Azan Zielinski, qui tient la baguette de l'OCL lors de cette session. « Par exemple, Qing a souhaité apporter un très léger changement à la partition au niveau des cordes. Si ça ne tenait qu'à moi, peut-être ne l'aurais-je pas fait de cette manière. Mais je respecte son choix, comme je le ferai avec n'importe quel autre concertiste. » Se montrer absolument professionnel, tout en prodiguant discrètement l'un ou l'autre conseil à l'occasion : le chef encourage les deux jeunes artistes à s'affirmer au maximum. « Parfois, je sens qu'ils ont envie de quelque chose, mais n'osent pas se lancer franchement. C'est aussi mon rôle de leur dire : vas-y, c'est toi le soliste ! »

« PAS DE VIANDE, PAS DE CAFÉ »

Mais la posture n'est pas simple à assumer, d'autant qu'il faut faire face à un orchestre naviguant au plus haut niveau, dont certains membres sont d'ailleurs passés par le Master. C'est le cas d'Elsa Dorbath, une jeune violoncelliste remplaçante qui s'est formée auprès de Patrick Demenga avant de passer l'examen, l'an dernier. « Je ne connais pas Qing Lin personnellement, alors j'ai la même impression que lorsqu'on accompagne n'importe quel artiste invité. Avec Clothilde, c'est différent, c'est une amie, et je n'arrête pas de la regarder, de m'assurer qu'elle a l'air sereine, que tout va bien. » Elsa se remémore sa propre épreuve, visiblement très inspirée. « La masse de l'orchestre est comme une force irrésistible qui te pousse à donner le meilleur de toi-même. »

Mieux vaut être au meilleur de sa forme à l'heure de monter sur scène, et en la matière chacun fait sa petite cuisine. Qing : « J'évite absolument de manger de la viande ou de boire du café le jour du concert. Sinon j'ai trop d'énergie, et j'ai peur de ne



pas être suffisamment calme... » Clothilde : « Je vais manger un plat de pâtes, et surtout essayer de dormir au maximum pendant l'après-midi. » Au terme de la générale, les deux candidats, solidaires et complices, échangent leurs dernières sensations sur l'acoustique de la salle – « Oui, tu trouves aussi que ça sonne mieux quand on est dans le public que sur la scène ? » – tandis que Jean-Louis Capezzali et Aurélien Azan Zielinski se consultent sur le déclenchement de la cadence dans le *Concerto* de Strauss.

Robe noire pour elle, cravate pour lui. L'instant du sacre pour Clothilde et Qing, qui ont su se montrer à la hauteur des attentes : le public, nombreux, leur offre une ovation nourrie. Les premières impressions ? « Soulagée ! » s'exclame la jeune femme, qui dit s'être même sentie plus à l'aise que prévu au moment de la performance. « Et tant pis pour les petits détails que j'aurais voulu faire différemment. » L'objectif était de prendre de l'assurance ; mission accomplie. Les deux jeunes concertistes ont le regard un rien embrumé par l'effort, mais c'est leur mentor Jean-Louis Capezzali qui semble le plus ému au sortir de la Salle Paderewski. Il brandit ses deux pouces en signe de contentement. Dans ses yeux brille un mélange de fierté, de tendresse et d'admiration. [JP] ■

Vocalistes de haut vol à Rougemont

Ils semblaient comme des anges descendus du ciel dans l'écrin millénaire de l'Eglise Saint-Nicolas de Rougemont construite par les moines de Cluny. Les Vocalistes du Conservatoire de Lausanne et Henri Farge ont une nouvelle fois conquis le public du Festival de musique ancienne « La Folia » dans un programme Monteverdi-Gesualdo-Allegri de haut vol.

Samedi 18 mai 2013, Rougemont, au cœur des Préalpes vaudoises. L'une des rares journées de soleil de ce printemps maussade : un signe peut-être ? Dans l'église, le public, venu en masse, se souvient encore de leur prestation exemplaire l'an dernier pour les enfants des écoles du Pays-d'Enhaut – de leur attitude très « professionnelle » face à une assemblée pas toujours très concentrée... Les Vocalistes du Conservatoire de Lausanne s'attaquent ce matin-là à un programme autrement plus audacieux : *Sestina* et madrigaux de Monteverdi, *Benedictus* de Gesualdo et surtout *Miserere* d'Allegri, sublime et vertigineux chef-d'œuvre du baroque italien. Il faut toute l'énergie et la précision d'Henri Farge – et la préparation vocale méticuleuse en amont de Stephanie Burkhard – pour rendre honneur à ces pages polyphoniques dont la pureté de la construction ne pardonne absolument rien. Et de ces petits « miracles » aussi comme la voix céleste de Sophie Negoita, qui transperce l'harmonie et les cœurs dans le *Miserere*... La fusion est exemplaire, la tenue parfaite : l'assemblée – connue pour son exigence – ne fait aucune différence avec les « stars » de l'ensemble Café Zimmermann entendu la veille dans la même église. Chapeau ! ■



© Patrick Charbon



© Patrick Charbon

Concours suisse de musique pour la jeunesse 2013 : les résultats des élèves du Conservatoire de Lausanne

Nous félicitons les élèves du Conservatoire de Lausanne ayant pris part aux épreuves régionales et au concours final à Berne, et plus particulièrement ceux qui y ont décroché la plus haute récompense :

- **Quatuor Concertare**, ensemble de musique de chambre II E, classes de Jan Van Hoecke (Rose Egidi et Louis Grosclaude), Emmanuelle Goffart (Oleg Gafner), Magali Bourquin (Ionah Maiatsky), 1^{er} prix avec félicitations
- **Quintette Krysalid**, ensemble de musique de chambre III E, classes de François Sochard (Natalia Boesch et Cigdem Tuncelli), Magali Bourquin et Christian Favre (Aurore Grosclaude), Suzanne Rybicki-Varga (Pauline Renaud), Tina Strinning (Lisane Schick)
- **Ionah Maiatsky**, piano II, classe de Magali Bourquin, 1^{er} prix avec félicitations
- **Leonard Schick**, clavecin III, classe de Claire Anne Piguet AL Saghir, 1^{er} prix
- **Marius Favia**, piano I, classe de Marja-Liisa Marosi, 1^{er} prix

www.sjmw.ch

| Concours régional (Entrada) à Bâle | Instrument, catégorie | Professeur | Prix régional obtenu | Concours final à Berne |
|------------------------------------|--------------------------------------|--------------------|---|---|
| Rose Egidi | Ensemble de musique de chambre, II E | Jan Van Hoecke | 1 ^{er} prix avec félicitations | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Oleg Gafner | Ensemble de musique de chambre, II E | Emmanuelle Goffart | 1 ^{er} prix avec félicitations | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Louis Grosclaude | Ensemble de musique de chambre, II E | Jan Van Hoecke | 1 ^{er} prix avec félicitations | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Ionah Maiatsky | Ensemble de musique de chambre, II E | Magali Bourquin | 1 ^{er} prix avec félicitations | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Ionah Maiatsky | Piano, II | Magali Bourquin | 1 ^{er} prix avec félicitations | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Leonard Schick | Clavecin, III | Claire Anne Piguet | 1 ^{er} prix | 1 ^{er} prix |
| Romain Gili | Trompette, II | Norbert Pfammatter | 2 ^e prix | |

| Concours régional (Entrada) à Genève | Instrument, catégorie | Professeur | Prix régional obtenu | Concours final à Berne |
|--------------------------------------|---|--------------------|----------------------|------------------------|
| Théo Hieruc | Ensemble de musique de chambre, III E | Sooa Chung | 1 ^{er} prix | 3 ^e prix |
| Maël Graa | Ensemble de musique de chambre, III E | Sooa Chung | 1 ^{er} prix | 3 ^e prix |
| Maxime Paschoud | Ensemble de musique de chambre, III E | Sooa Chung | 1 ^{er} prix | 3 ^e prix |
| Cécile Willa | Ensemble de musique de chambre, III E | Sooa Chung | 1 ^{er} prix | 3 ^e prix |
| Hélène Morant | Ensemble de musique de chambre III E avec Fanny Monnet (hors Conservatoire) | Stephan Rusiecki | 1 ^{er} prix | 2 ^e prix |
| Marius Favia | Piano, I | Marja-Liisa Marosi | 1 ^{er} prix | 1 ^{er} prix |
| Samuel Hirsch | Ensemble de musique de chambre, II E | François Sochard | 2 ^e prix | |
| Léa Al-Saghir | Ensemble de musique de chambre, II E | Hors Conservatoire | 2 ^e prix | |
| Son Pham-Ba | Ensemble de musique de chambre, II E | Frédéric Kirch | 2 ^e prix | |
| Marie Ausländer | Ensemble de musique de chambre, II E | Martin Reetz | 2 ^e prix | |
| Caroline Monbaron | Chant, III C | Hiroko Kawamichi | 2 ^e prix | |
| Marie Anex | Ensemble de musique de chambre, III E | Sooa Chung | 3 ^e prix | |
| Joëlle Luu | Ensemble de musique de chambre, III E | Ludmila Gogatcheva | 3 ^e prix | |
| Antoine Rousseau | Ensemble de musique de chambre, III E | Stephan Rusiecki | 3 ^e prix | |
| Andreas Van Luc Dao | Piano, I | Marja-Liisa Marosi | 3 ^e prix | |
| Emma Jüngling | Chant, III C | Hiroko Kawamichi | 3 ^e prix | |
| Maximilian Trinca | Piano, II | Martine Nobile | 3 ^e prix | |

| Concours régional (Entrada) à Lugano | Instrument, catégorie | Professeur | Prix régional obtenu | Concours final à Berne |
|--------------------------------------|-----------------------|-----------------|----------------------|------------------------|
| Chiara Ortelli | Piano, II | Magali Bourquin | 2 ^e prix | |

| Concours régional (Entrada) à Neuchâtel | Instrument, catégorie | Professeur | Prix régional obtenu | Concours final à Berne |
|---|---------------------------------------|-----------------------------------|---|---|
| Natalia Boesch | Ensemble de musique de chambre, III E | François Sochard | 1 ^{er} prix | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Aurore Grosclaude | Ensemble de musique de chambre, III E | Magali Bourquin / Christian Favre | 1 ^{er} prix | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Pauline Renaud | Ensemble de musique de chambre, III E | Suzanne Rybicki-Varga | 1 ^{er} prix | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Lisane Schick | Ensemble de musique de chambre, III E | Tina Strinning | 1 ^{er} prix | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Cigdem Tuncelli | Ensemble de musique de chambre, III E | François Sochard | 1 ^{er} prix | 1 ^{er} prix avec félicitations |
| Aurore Grosclaude | Piano, III | Magali Bourquin / Christian Favre | 1 ^{er} prix avec félicitations | 2 ^e prix |
| Clothilde Lengagne | Piano, I | Enrico Camponovo | 1 ^{er} prix | 2 ^e prix |
| Irène Quynh-Vy Lam | Ensemble de musique de chambre, II E | Stephan Rusiecki | 2 ^e prix | |
| Imelda Monga | Ensemble de musique de chambre, II E | Ludmila Gogatcheva | 2 ^e prix | |
| Délia Phan | Ensemble de musique de chambre, II E | Martin Reetz | 2 ^e prix | |
| Elisa George | Piano, IV | Gueorgui Popov | 2 ^e prix | |
| Cyprien Lengagne | Piano, II | Enrico Camponovo | 2 ^e prix | |
| Tília Gerber | Cor, IV | Stéphane Mooser | 3 ^e prix | |
| Olivier Quoc-Vinh Lam | Piano, III | Magali Bourquin | 2 ^e prix | |

BRÈVE

01

Bassiste et professeur au département jazz de l'HEMU, **Jean-Pierre Schaller** publie dans le 4^e numéro de la revue *Orphée apprenti – Cahiers du GRiAM* [Groupe de Réflexion international sur les Apprentissages de la Musique] un article très étoffé sur l'approche didactique d'un style qui a profondément marqué l'histoire de la musique actuelle de ces cinquante dernières années : le funk. A la clé, outre une mise en contexte socio-historique du genre, l'analyse détaillée de deux œuvres clés : *I Got You – I Feel Good* (1964) et *Cold Sweat* (1967) de James Brown. Le PDF de cet article peut être téléchargé sur le site du musicien : www.jpschaller.ch

02

Professeur de piano à l'HEMU – site de Fribourg, **Ricardo Castro** vient d'être nommé membre d'honneur de la prestigieuse *Royal Philharmonic Society*. Parmi les qualités qui lui sont reconnues : son 1^{er} Prix au Concours de Leeds et son action musicale en faveur des jeunes à Bahia au Brésil. La liste des membres d'honneur de l'institution est impressionnante : tous les grands compositeurs et musiciens y figurent depuis sa création en 1826 – Mendelssohn, Rossini, Berlioz, Wagner, Brahms, Dvorak, Tchaïkovski, Rachmaninov, Toscanini, Sibelius, Casals, Rubinstein, Menuhin, Haitink, Boulez...

03

Elève de Christian Favre à Lausanne (1^{er} Prix de virtuosité avec félicitations du jury en 1993) et aujourd'hui soliste reconnu, **Cédric Pescia** vient d'être nommé professeur de piano à la Haute Ecole de Musique de Genève. Son concert de bienvenue, offert à la Place Neuve le 19 mars 2013, était à l'image de son répertoire – éclectique : Couperin, Messiaen, Beethoven, Kurtág et Schumann.

04

55% des **certificats AVCEM** classiques décernés cette année (soit 36 des 66) proviennent du Conservatoire de Lausanne, dont les élèves ne représentent pourtant que 10% des cours instrumentaux AVCEM. Sur les 22 certificats décernés avec félicitations, 14 sont le fait d'élèves de l'institution... qui peut légitimement être fière de ces statistiques !



INTERVIEW
ANTONIN SCHERRER

RENAUD CAPUÇON

Il est depuis près de deux décennies l'une des figures les plus en vue de la planète violon. Soliste international, chambriste passionné, auteur d'une impressionnante discographie chez Virgin Classics, Renaud Capuçon a estimé qu'il était temps pour lui de franchir un nouveau cap : celui de l'enseignement. Il vient d'être choisi sur concours pour succéder à Pierre Amoyal, qui prendra sa retraite de l'HEMU au terme de l'année académique 2013-2014 (lire Nuances n° 41 – avril 2013) : une belle opportunité pour le violoniste français autant que pour l'institution. Rencontre.

RENAUD CAPUÇON, QUEL REGARD PORTEZ-VOUS SUR LES ANNÉES « FOLLES » DE VOTRE DÉBUT DE CARRIÈRE ?

Le fait de devenir père récemment m'a permis de relativiser beaucoup de choses. Avec un peu de recul, je constate toutefois que les événements se sont enchaînés naturellement. La décision d'enseigner participe pleinement de cette dynamique : je sens qu'aujourd'hui je suis prêt à faire le pas, malgré le nombre important d'engagements et de projets qui garnissent mon agenda. J'en ai discuté en famille, j'ai évalué les contraintes d'organisation. L'enseignement est en fin de compte un magnifique défi : c'est un jeu de miroir dans lequel on reçoit autant que l'on donne – pas sûr qu'à 20 ans ont soit prêt à un tel échange.

LE CHOIX DE LAUSANNE EST-IL LE FRUIT DU HASARD ?

J'ai toujours eu le pressentiment que j'accomplirais quelque chose dans cette ville... On m'a fait d'autres propositions, notamment en Allemagne, mais il faut croire que cette classe « m'attendait ». J'ai une réelle affinité avec cet endroit, cette région : j'y ai beaucoup d'amis, j'ai joué très tôt à Verbier, je me suis produit une fois avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne, c'est à Montreux que j'ai assisté à mes premiers concerts, Lausanne est également proche de Chambéry où j'ai grandi. Et puis au moment de postuler à l'HEMU, je me suis aussi rendu compte qu'il y avait une réelle volonté de la part de l'institution de m'aider à trouver des solutions pour me permettre de concilier cette activité avec ma vie de soliste, une « liberté » que l'on connaît moins dans les conservatoires français, beaucoup plus cloisonnés. Cela se concrétise aujourd'hui par l'engagement à mes côtés de François Sochard comme adjoint artistique, que je connais depuis qu'il a l'âge de quinze ans et que j'estime beaucoup : son expérience comme premier violon solo de l'Orchestre de Chambre de Lausanne s'inscrit en parfaite complémentarité avec mes compétences de soliste. Enfin, c'est une source de fierté que de reprendre le flambeau de Pierre Amoyal, avec qui j'ai eu l'occasion il y a une vingtaine d'années de prendre trois cours dans le sud de la France et qui est l'un des rares violonistes français à se produire avec les grands orchestres de la planète. ■



ZOOM

« Créer une vraie classe »

« Je ne me pose pas en grand soliste qui vient dispenser quelques conseils : pour cela il y a les *masterclasses*. J'ai une véritable ambition pour Lausanne : celle de créer une classe d'envergure internationale. J'estime pour cela avoir l'expérience suffisante, à commencer par l'héritage de mon professeur Veda Reynolds, élève de Carl Flesch, Ivan Galamian et Efrem Zimbalist, qui m'a appris qu'un professeur ne devait jamais demander à ses élèves de faire la même chose que lui, mais qu'il devait les inciter à servir au mieux les compositeurs à travers un consensus intelligent. Mon objectif est de former des musiciens épanouis et non des bêtes de concours, des violonistes du 21^e siècle conscients de leurs racines. L'un des défis majeurs aujourd'hui est de les rendre capables de jouer aussi bien le *Concerto* de Brahms que le solo de *Heldenleben* de Strauss, car un Jascha Heifetz ne fait surface qu'une fois tous les siècles... Transmettre le meilleur de moi-même : voilà ma source de motivation et mon ambition. »

