

# JOURNAL DE LA BIENNALE

---

## PIANO COLLECTIF : MUSIQUE & PEDAGOGIE

MAI 2021 - NUMERO 2

**3 Pédagogies de groupe,  
hier et aujourd'hui**

**Karina Cobo Dorado**

**6 Un atelier collectif d'adultes**

**Céline Roulleau**

**10 Elegy for the Antarctic**

**Jan Harms**

**11 En rêvant de Debussy**

**Cyrille Kirilov**

**15 Les impairs du piano collectif**

**Emmanuelle Tat**

**18 La classe unique,  
atelier d'apprentis musiciens**

**Fabien Cailleteau, Nicolas Fabre,  
Raluca Moulinier, Céline Roulleau**

**21 La maison en orbite**

**Raoul Jehl**

**23 Au piano avec 40 doigts  
et 88 touches**

**Julia Froschhammer**

**25 La microtonalité au piano :  
le cas Wyschnegradsky**

**Roman Soufflet**

**31 Le groupe, regard  
depuis les musiques actuelles**

**Nicolas Fournier**

**34 Un parapluie  
et un manteau de paille**

**Sophie Lacaze**

**36 Catalogue d'oeuvres  
contemporaines (2)**

**Maison de la musique contemporaine**

ça et là...

- Julia Froschhammer

- Alan K. Bartky

- Sèf

Le terme de "connexion" est peut-être bien celui que l'on entend et voit le plus fréquemment ces derniers temps. On parle là avant tout de connexion numérique, connexion à un système, un logiciel ou une appli ; et, pour nous autres musiciens et pédagogues, nous aurions apprécié nous en passer quelque peu !

Mais le premier sens de la connexion désigne la liaison, le lien.

Alors que depuis plus d'une année, la distanciation imposée nous rappelle combien notre corps est une première frontière, la question de la relation à l'autre vaut le coup d'être posée en termes de limites, obstacles et justement frontières. Il existe des frontières de tous ordres, linguistiques, spatiales, culturelles, sociales, plus ou moins visibles, plus ou moins conscientes.

Ainsi, si l'on considère l'apprentissage du piano, peuvent apparaître comme obstacles l'image sociale du piano, son cours individuel, la disponibilité que demande le cursus avec ses trois cours par semaine, la place de l'apprentissage tout au long de la vie, le rapport à l'écrit, l'opposition entre musiques savantes et populaires, la trop grande spécialisation stylistique...

Tout cela crée des distinctions, des séparations, des coupures réseau. Et l'enfermement ne

saute pas toujours aux yeux, tant il peut être ancien, intégré, considéré comme ordinaire ! Si l'on n'y prend garde, une classe a de moins en moins d'élèves, s'assèche, se coupe du monde, l'apprentissage y est segmenté, isolant, individualiste. Mais comment (r)établir des connexions, des échanges, des flux ?

Le clavier de piano en lui-même est un outil de connexion, entre humain et système de production de sons, voire, pour certaines musiques, entre humain et machine. Et même, si on reprend l'histoire du clavier depuis son invention au 3e siècle avant notre ère, une connexion entre musique et science... Plus tard, au Moyen-Âge, ce sont les jongleurs qui sont à même d'établir des liens entre arts et, par ce qu'ils racontent, entre manières de dire, manières de voir et manières de faire.

Lignes de fuite : déplaçons, dépassons les frontières citées plus haut, connectons des éléments hétérogènes, agençons des désirs multiples, composons à plusieurs.

Dans ce numéro résonnent rencontre des musiques classiques et populaires ; cours collectifs ; création mêlant interprétation et improvisation ; apprentissage global, mêlant théorie et pratique ; valorisation de l'apprentissage tout au long de la vie ; débordement de l'écriture et atouts de la mémoire

et l'oralité ; diversité des pratiques et esthétiques.

Voilà qui témoigne d'un piano au territoire ouvert.

Alors oui la technologie peut nous être utile, tant qu'elle est au service de la multitude de ces connexions ! Cherchons des espaces de rencontres, où les connexions seront non choisies, aléatoires, imprévues, inattendues. Ouvrons des temps de conjonctions et conjugaisons, compositions et convergences, hétérogènes et polyphoniques.

Faire bouger les frontières, voilà qui peut-être définit l'art et la pédagogie aujourd'hui.

# PÉDAGOGIES DE GROUPE, HIER ET AUJOURD'HUI

Formatrice en pédagogie à l'isdaT et aux Pôles Supérieurs 93 et Bordeaux, Karina Cobo Dorado a publié aux éditions L'Harmattan *La pédagogie de groupe dans les cours d'instruments de musique*. Elle nous livre ici un panorama de la pédagogie de groupe, du 19e siècle à aujourd'hui.

La pédagogie de groupe n'est pas une nouveauté dans l'enseignement (Tricot, 2017). Cette méthodologie fait partie des propositions de l'Education Nouvelle du début du 20e siècle et s'appuie sur l'idée d'un apprentissage par coopération et entraide, grâce à la participation active et aux interactions entre élèves. Selon les bases du socioconstructivisme, il existe deux moments d'appropriation du savoir chez l'individu, un premier moment où celui-ci se trouve dans une situation sociale avec des aides particulières pour réaliser des tâches à un niveau supérieur au sien, puis un deuxième moment, où il est capable de réaliser des tâches seul et à son initiative (Vygotski, 1934). L'apprentissage serait ainsi un processus social et culturel réalisé à l'aide d'un médiateur qui guide ses élèves vers l'autonomie (Bruner, 1996).

## ORIGINES DE LA PÉDAGOGIE DE GROUPE

En France, même si certaines formes d'enseignement mutuel existaient déjà au 19e siècle avec des classes à fort effectif à l'école, c'est en 1920 que Roger Cousinet propose un « travail libre par groupes » où les élèves peuvent choisir entre différentes activités et s'organiser en groupes pour les réaliser. Dans

la première moitié du 20e siècle, la pédagogie de groupe s'est développée sous diverses formes en Europe et en Amérique. Pour Célestin Freinet, pionnier de la pédagogie moderne, le savoir se construit grâce à l'expression libre et l'organisation des groupes autour d'un travail choisi par les élèves. John Dewey parlait d'une « méthode des projets », Adolphe Ferrière d'une « communauté d'enfants » et Henri Wallon pensait que la compétition égoïste devait disparaître de l'éducation et être remplacée par la coopération qui enseigne à l'enfant à mettre son individualité au service de la collectivité (Wallon, 1942). Plus tard, Philippe Meirieu change les finalités sociales du groupe par des buts cognitifs. Il intègre les apports des « méthodes actives » et des « pédagogies de projet » pour proposer une alternative à l'enseignement traditionnel (Meirieu, 1984).

Quelles pratiques en musique ? Des musiciens pédagogues se sont inspirés des principes de l'Education Nouvelle pour proposer un enseignement musical actif fondé sur la créativité, le groupe, l'expérimentation et le vécu sensoriel chez les enfants. Dans la méthode d'Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), le solfège se travaille par le ressenti corporel à travers l'improvisation, des exercices rythmiques et mélodiques de coordination ou de dissociation et des jeux (ballons, cerceaux, foulards, bâtons, etc.), avant d'aborder l'écrit. Pour Carl Orff (1895-1982), la musique est une expérience sociale qui aide l'individu à élargir ses connaissances personnelles, développer ses compétences et vaincre ses inhibitions. Les enfants explorent et expérimentent en groupe à travers le chant et avec un ensemble d'instruments de percussions mélodiques et à hauteur indéterminée appelé

« instrumentarium Orff ». Edgar Willems (1890-1978) pense que le but d'un professeur de musique est d'intéresser les enfants au moyen d'une participation active qui provoque leur enthousiasme sans chercher absolument la perfection. Il commence par un travail de rythme, mélodie, harmonie, improvisation et composition de manière ludique pendant au moins trois ans avant d'aborder le solfège écrit. Pour sa part, Zoltan Kodaly (1882-1967) privilégie le chant et la créativité comme bases de l'apprentissage musical.

## APPRENTISSAGE DE L'INSTRUMENT EN COLLECTIF

En ce qui concerne l'enseignement instrumental, c'est seulement dans les années quatre-vingt que nous entendons parler de la pédagogie de groupe. Arlette Biget, professeure de flûte traversière au conservatoire d'Orléans propose un enseignement en groupe, considérant celui-ci comme un espace d'échange, de réflexion et de partage de connaissances entre élèves. Elle décrit ses expériences pédagogiques dans son livre *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental* (1998). D'autre part, Claude Crousier, professeur de clarinette au Conservatoire de Marseille met en place des cours de groupe dans le but également de développer un rapport différent aux savoirs musicaux grâce aux interactions entre élèves. Il pense que les cours en groupe permettent aux élèves clarinettistes de travailler la dimension polyphonique de la musique et l'écoute de l'autre tout en adoptant une attitude de responsabilité collective (Crousier, 2001).

Nous constatons ainsi que, malgré la tradition des cours d'instrument individuels en France, certains professeurs expérimentent d'autres situations didactiques qui deviennent officielles

dans les années 2000 (1). Le schéma d'orientation pédagogique des écoles de musique et de danse dans sa version de 1996 (2) présente la pédagogie de groupe comme une option d'enseignement instrumental avec des cours plus longs équivalents à la somme du temps correspondant à deux ou trois élèves. Dans le Référentiel du Diplôme d'Etat en Musique de 2016, la pédagogie de groupe est également considérée comme une compétence professionnelle dans le cadre de l'enseignement artistique spécialisé (3). Dans la rubrique « Mener des séances d'apprentissage », nous pouvons lire que les enseignants doivent « susciter et exploiter la diversité des situations pédagogiques : cours individuels, cours collectifs, pédagogie de groupe, ateliers... ».

Les cours d'instruments en groupe se sont largement répandus avec l'arrivée des projets à vocation sociale en Europe au début du 21<sup>e</sup> siècle. Inspirés du Sistema d'orchestres du Venezuela (4), ces divers dispositifs comme l'Orchestre à l'Ecole ou Dèmos en France sont inscrits dans une politique de démocratisation de la musique et sont fondés sur un apprentissage instrumental en groupe (restreint ou semi-collectif), une immersion en pratique collective (orchestre, harmonie, ensembles, etc.) dès le début d'apprentissage et un enseignement musical répondant à des objectifs sociaux. Les établissements d'enseignement artistique intègrent également de plus en plus les cours en groupe. Les professeurs instrumentistes font preuve d'adaptation et de créativité

(1) : Elles font partie des épreuves finales de la formation au Diplôme d'Etat et des concours de la Fonction Publique Territoriale

(2) : Voir Schéma d'orientation pédagogique 1996 [texte imprimé], Ministère de la Culture.

(3) : Voir Référentiel métier Diplôme d'Etat de professeur de musique. <https://drop.philharmoniedeparis.fr>

(4) : Créé en 1975 par José Antonio Abreu, le *Sistema* propose une éducation musicale à travers d'orchestres et chorales pour lutter contre l'inégalité sociale dans les lieux vulnérables du Venezuela.

pédagogique face aux nouveaux contextes professionnels et aux nouvelles demandes éducatives, mais les formations initiale et continue jouent aussi un rôle important dans la transmission de ces savoirs professionnels.

## QUELQUES EXEMPLES CONCRETS

Toutes les pistes proposées par l'Education Nouvelle et par les pédagogies actives musicales du 20e siècle, ainsi que les réflexions modernes sur une éducation intégrale et motivante qui respecte la diversité et les différences, devraient donc venir enrichir la palette de stratégies et d'outils pédagogiques des professeurs de musique d'aujourd'hui. Voici quelques exemples d'activités à réaliser en groupe : enseignement mutuel à tour de rôle, compositions collaboratives, exercices Jaques-Dalcroze adaptés à l'instrument, débats en groupe-classe autour d'un visionnage de vidéos, ateliers avec thématiques (rythme, improvisation, transversalité), jeux de cartes, relais de phrases, jeux d'imitation, jeux musicaux avec l'instrument (différents caractères, nuances, tempos, émotions), improvisations libres, improvisations modales, improvisations harmoniques, musique de chambre avec échange des voix, alternances instrument-chant, alternances instrument-percussions corporelles, l'élève devient le chef d'orchestre, les élèves proposent des exercices, projets en autonomie, etc.

Enseigner à un groupe ou encadrer des pratiques collectives ne signifie pas nécessairement pratiquer une pédagogie de groupe. Nous parlerons de pédagogie de groupe quand les élèves sont autorisés à interagir, s'entraider, échanger leurs points de vue, créer ensemble, proposer des idées, entre pairs pour construire leurs savoirs. En multipliant les interactions verbales et non verbales dans les cours collectifs de musique, les professeurs

peuvent non seulement développer l'écoute collective, l'improvisation en groupe, la créativité collaborative et l'esprit critique chez leurs élèves musiciens, mais aussi créer une conscience sociale si nécessaire face aux enjeux de la société contemporaine comme l'intégration sociale, l'écologie, la place de la technologie dans la vie quotidienne ou encore la multiculturalité.

## Bibliographie

- BIGET, Arlette, *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, Paris, Cité de la Musique, 1998.
- BRUNER Jérôme, *L'éducation, entrée dans la culture. Les problèmes de l'école à la lumière de la psychologie culturelle*. Paris, Retz, 1996.
- COBO DORADO, Karina, *La pédagogie de groupe dans les cours d'instruments de musique*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- COUSINET, Roger, *Une méthode de travail libre par groupes*, Paris, Fabert, 2011 (1ère édition 1945).
- CROUSIER, Claude, *Le musicien et le groupe, le point de vue d'un professeur de clarinette*, Paris, Cité de la Musique, 2001.
- MADURELL, François (dir.), *Les situations collectives dans le parcours d'apprentissage du musicien*, Château-Gontier, Aedam Musicae, Coédition ADDM 53, 2012.
- MEIRIEU, Philippe, *Itinéraires des pédagogies de groupe*, Chronique sociale, Lyon, 1984.
- TRICOT, André, *L'innovation pédagogique*. Editions Retz, 2017.
- VYGOTSKI, Lev, *Pensée et Langage*, Paris, La Dispute, 1997 (1ère édition 1934).
- WALLON, Henri, *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion, 1978 (1ère édition 1942).

### **Karina Cobo Dorado**

Professeure de clarinette  
aux conservatoires  
de Colomiers et Saint-Orens  
Formatrice en pédagogie à l'isdaT  
et aux Pôles Supérieurs 93 et Bordeaux  
[karina.cobo-dorado@univ-tlse2.fr](mailto:karina.cobo-dorado@univ-tlse2.fr)

# UN ATELIER COLLECTIF D'ADULTES

Au conservatoire de Saint-Denis, l'atelier de piano pour adultes débutants a été créé pour intégrer des adultes dans la classe de piano. D'une durée d'une heure hebdomadaire sur six mois, cet atelier collectif vise à acquérir les bases du jeu polyphonique, d'improvisation, voire de lecture si demande du participant. Céline Roulleau, professeure de piano qui encadre cet atelier, a recueilli les témoignages de trois participants du premier semestre dernier.

Voici un extrait du journal de bord de trois adultes participant à l'atelier de piano débutant. J'en ai réalisé une synthèse qui permet une relecture des séances sur deux mois de pratique. Ce cahier virtuel reprend ici une vieille idée dans la classe de piano : celle de cahier collectif, que chacun peut emprunter durant la semaine afin d'y rapporter son expérience personnelle et collective... Les adultes de cet atelier se sont particulièrement bien prêtées au jeu et je les remercie de m'avoir autorisée à publier une partie de leurs remarques (les prénoms ont été modifiés).

## TANIA

« Et voilà ! Je débute enfin le piano. 40 ans que j'attends cela ! Enfin, cela fait réellement 20 ans que j'envie ces copines capables d'enchaîner un *Nocturne* de Chopin avec cette fluidité dans les doigts dont je rêve tant.

J'ai tenté de démarrer seule, je me suis procurée un clavier. Jouer du piano ne me paraissait pas si sorcier ! Mais deux mains ensemble sur cette étendue de 88 touches, avec un pied sur une pédale tout en tentant de lire les notes, ça a vite fait de me décourager !

Bref, premier cours de piano et première rencontre à quatre, autour d'un piano droit et un à queue. Quand on est débutant et qu'on n'y connaît rien c'est rassurant de ne pas être seule, soyons francs. Pas de piano à la maison pour mes collègues, ce n'est pas discriminant.

Et quelle surprise, à peine quelques mots échangés et le professeur nous encourage déjà à *jouer ensemble*. L'instrument impressionne, mais très vite nous dépassons cette appréhension.

Des sons longs puis courts, découverte de l'instrument dans ce qu'il a de plus intime : le clavier bien sûr, mais pas seulement ! Cordes, bois, piques, chevalets, table d'harmonie, pédalier... tout y passe ! On frappe, on glisse, on pince. On nomme, on écoute, on disserte sur nos moments préférés, on s'écoute... Tiens, ma comparse vient de créer un son ténébreux en frottant ses ongles le long d'une corde grave. Un florilège de sonorités !

Et mon désir de Chopin ? Plus que jamais vaillant, mais j'ai découvert de multiples chemins que j'aimerais explorer davantage, à commencer par le mélange des timbres.

Rendez-vous samedi prochain... »

## ENZA

« La semaine est passée si vite, j'ai à peine eu le temps de relire mes notes que nous nous retrouvons toutes les quatre, fidèles au poste et en avance ! Les langues se délient et nous en apprenons davantage sur nos motivations personnelles : le morceau rêvé, les projets personnels passionnants, comme accompagner sa classe de maternelles avec quelques rythmes

d'accompagnement, créer des nappes sonores improvisées pour enrichir son jeu d'acteur, jouer un morceau avec son fils apprenti-musicien...

La séance porte aujourd'hui sur le mode de *do*. Je n'imaginai pas quelle liberté pouvait m'offrir ce mode et quel aimant pouvait devenir cette note : je repère ce *do* fétiche et nous voici parties dans un jeu de notes libres, accompagnées par une collègue. Les *do* résonnent sur son clavier grâce à la pédale forte et créent un écrin à nos déambulations à cinq doigts sur notre clavier.

J'ai envie de sons ensemble et je commence à me repérer sur le clavier ! Nos doigts se mêlent et nos voix résonnent ensemble, très naturellement, pour trouver un chant commun, puis des voix superposées. C'est donc cela *la polyphonie* ! »

## SOPHIE

« Nous avons échangé nos coordonnées : pratique, si l'on veut s'entraîner ensemble de temps en temps... D'ailleurs notre groupe Whatsapp nous a permis à toutes d'emprunter des claviers auprès des médiathèques de la ville.

La séance sur *le rythme ensemble* m'a vraiment marquée. Après des jeux de gestes, nous avons tenté de trouver une respiration commune, un balancement commun, un geste commun. Je comprends que le rythme se ressent et le geste musical aussi !

Le plus intéressant c'est d'apprendre des autres élèves, nous apprenons la même chose mais nous rendons des sons différents. Notre perception est différente ainsi que notre compréhension, ce qui nous permet aussi d'échanger, partager et se donner des conseils.

Une bienveillance s'est installée naturellement dans nos échanges et elle favorise beaucoup la curiosité et la compréhension. »

## ENZA

« Les semaines suivantes, tout s'accélère...

Nous retravaillons le rythme en percussions corporelles, cela devient un élément fondateur de chaque séance.

Nous n'avons cessé d'enrichir nos découvertes rythmiques depuis que nous avons compris la pyramide des rythmes. Nous partons de rythmes fondamentaux que certaines d'entre nous maintiennent et répètent facilement (étrangement), pendant que nous proposons et superposons de nouveaux *enchaînements rythmiques*.

On apprend à lâcher prise et l'émulation est forte ! »

## TANIA

« Aujourd'hui, nous avons découvert un nouveau mode : pentatonique sur les touches noires. Notre choucho pour le jeu ensemble ! Nous nous enregistrons en souvenir.

Mon envie de sons ensemble s'est également concrétisée : deux puis trois puis quatre notes jouées ensemble avec mes deux mains. Je crée un chemin d'accords : une seule note change entre chaque accord.

Les sonorités de ces quatre notes groupées ne cessent de me surprendre ; et que dire de l'écoute des *progressions d'accords* des autres ! Je souhaite mémoriser certains enchaînements entendus.

Mais au fait, comment les noter ?

Cela fait plusieurs semaines que nous jouons ensemble, sans aucun lien à l'écrit et je ne m'en étais pas aperçue. La question de la *mémoire par l'écrit* me taraude...

Le chiffrage américain est une porte d'entrée, un accès rapide dans lequel nous nous engouffrons assez vite une fois compris la constitution des accords et les intervalles. Il y a un atout : chacun

garde sa liberté de réalisation. On repousse encore un peu la rencontre avec les autres formes d'écrits, il y a tant de chemins à explorer ! Est-ce si grave après tout ? »

## SOPHIE

« Nous avons développé nos *conversations musicales* : ensemble, les sonorités sont riches et colorées. Parfois on se concerte, on se donne un fil conducteur, parfois non. C'est mon moment préféré dans la séance... »

## BILAN À DEUX MOIS : QU'AVONS-NOUS APPRIS ?

Tania : « Regarder dans la même direction sans pour autant prendre le même chemin. Nous avons su créer un groupe homogène. »

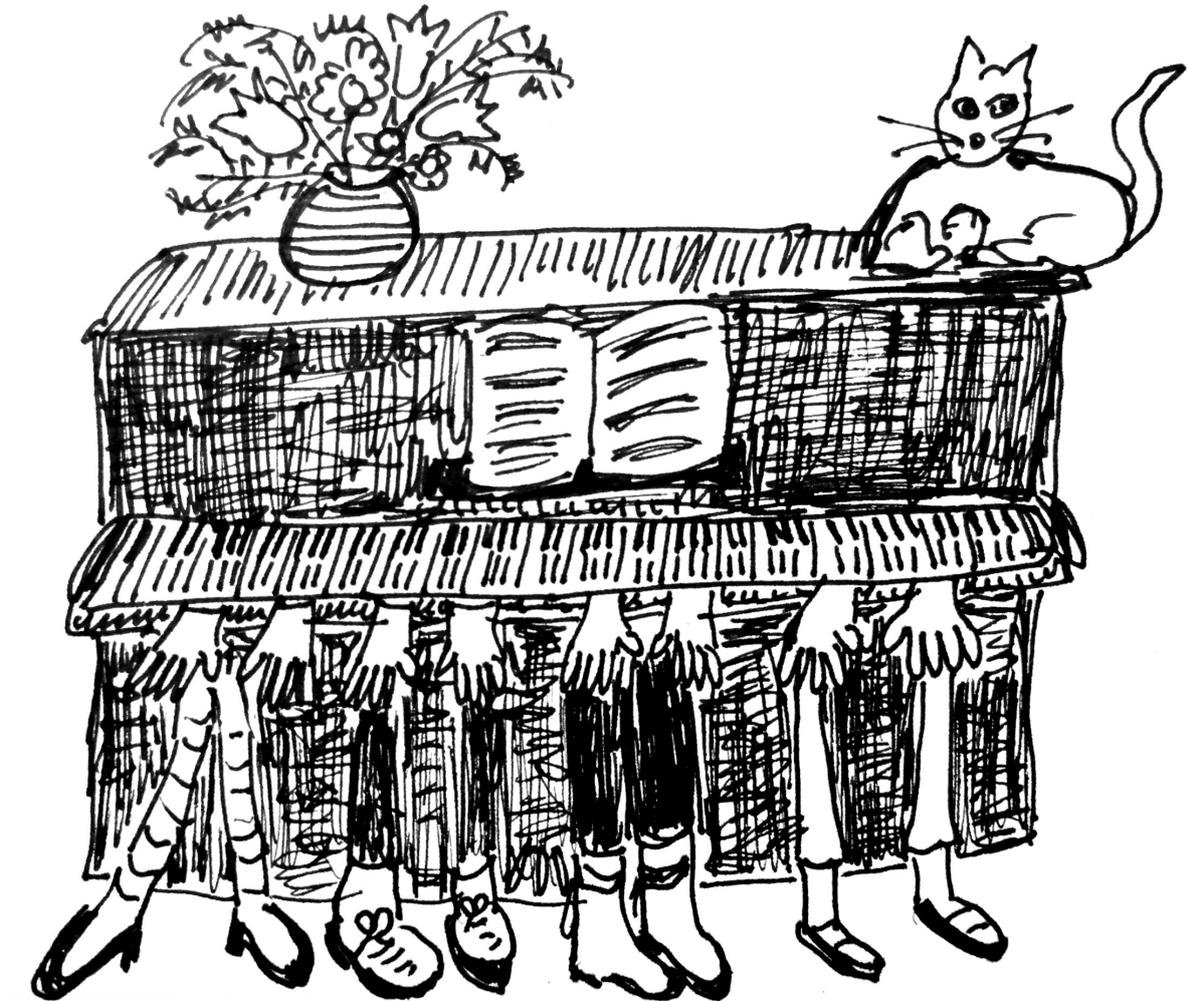
Sophie : « Partager des perceptions et donner des conseils. Improviser sans retenue... génial ! »

Enza : « Installer un rythme commun et inventer des enchaînements rythmiques. »

Céline : « Le professeur se fond dans le groupe, orientant les apprentissages sans diriger. »

**Céline Roulleau**

Professeure de piano  
au conservatoire de Saint-Denis  
[cmlroulleau@gmail.com](mailto:cmlroulleau@gmail.com)



Julia Froschhammer, *Dans le monde du piano collectif*  
[mail@juliafroschhammer.com](mailto:mail@juliafroschhammer.com)

# ELEGY FOR THE ANTARCTIC

Le compositeur Jan Harms nous transmet cette pièce pour piano à quatre mains.

La partition complète d'*Elegy for the Antarctic* est accessible sur le lien ci-dessous.

Merci d'échanger avec Jan Harms si vous faites jouer ce morceau : [yokbrok@yahoo.fr](mailto:yokbrok@yahoo.fr)

<https://lewebpedagogique.com/pianomanonsolo/?p=757>

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Elegy for the Antarctic'. The first system is labeled 'Primo' and 'Secundo'. The tempo is marked as quarter note = 70. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Primo part consists of two staves with a melody that begins in the second measure. The Secundo part consists of two staves with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The second system is labeled 'Prim.' and 'Sec.' and starts at measure 6. The Primo part continues with a melodic line, and the Sec. part continues with the accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'p'.

# EN RÊVANT DE DEBUSSY

Au conservatoire de Croissy-Beaubourg, les pianistes improvisent à partir de pièces du répertoire.

Leur professeur, Cyrille Kirilov, nous raconte leur expérience à partir de *Préludes* de Debussy.

En 2018, lors du centenaire de l'anniversaire de la mort de Debussy, j'ai conçu pour mes élèves une pièce pour piano collectif mêlant musique écrite et musique improvisée, dans l'objectif de sensibiliser les élèves à l'esthétique et au langage de Debussy. J'ai choisi comme matériau de travail des extraits de deux préludes pour piano : *La Cathédrale engloutie* et *Voiles*. Leur traitement de l'espace, de la résonance, des plans sonores et de la gamme par tons m'ont incité à réaliser un travail en groupe.

## LA PARTITION COMME BOÎTE À OUTILS

Le groupe était composé de quatre élèves de premier cycle sur un piano et un synthétiseur. Le début de *La Cathédrale engloutie* sert d'introduction, les deux plans sonores étant joués par deux élèves au piano auxquels s'ajoute un troisième plan dans l'aigu, sous forme de trémolo non écrit sur la partition ci-après, joué au synthétiseur – ce dernier en mode célesta donne au tout une jolie couleur.

S'ensuit un ostinato dans le registre grave du piano, extrait de *Voiles*. Commence alors la deuxième section, avec le travail d'improvisation proprement dit sur la gamme par tons en utilisant des motifs du prélude *Voiles*. Sur la partition, j'ai écrit en vrac ces différents motifs qui peuvent être monodiques, en tierces ou en accords. Les élèves improvisent de manière

collective sur ces motifs et peuvent aussi créer leurs propres motifs, la seule contrainte étant de rester dans la gamme par tons.

L'élève à la basse du piano joue à la main gauche l'ostinato sur un *sib* grave tout au long de la pièce, ce qui structure rythmiquement le discours. Ainsi les élèves construisent à plusieurs leur improvisation en dialoguant avec les différents motifs debussystes, la partition leur servant somme toute de boîte à outils.

Avant de travailler l'improvisation, une phase de préparation s'est articulée autour de la présentation de la gamme par tons : j'ai donné à chaque élève quelques exercices sur cette gamme en utilisant ses propriétés pour se l'approprier aussi bien sur un plan technique qu'auditif : tierces majeures, tritons, accords augmentés, mains alternées en secondes... Ce travail prend un certain temps, surtout pour des élèves de premier cycle, mais au bout de quelques séances, ils apprivoisent cette fameuse gamme. Parallèlement à ce travail, on analyse également les différents motifs thématiques du prélude, leurs traitements, développements et superpositions.

## DE L'ANALYSE À L'IMPROVISATION

Sur un plan purement sensoriel, les élèves finissent aussi par mieux sentir cette esthétique qui ne possède pas vraiment de centre de gravité, contrairement au langage tonal, ce qui crée une atmosphère flottante – d'où l'ambiguïté du titre de Debussy, *Voiles*. J'établis notamment un parallèle dans le traitement de l'intervalle de seconde : dans le langage tonal, il est perçu comme une dissonance qui demande à être résolue sur une tierce (voir cadence sur la

partition), alors que chez Debussy la seconde majeure est plutôt perçue comme une consonance.

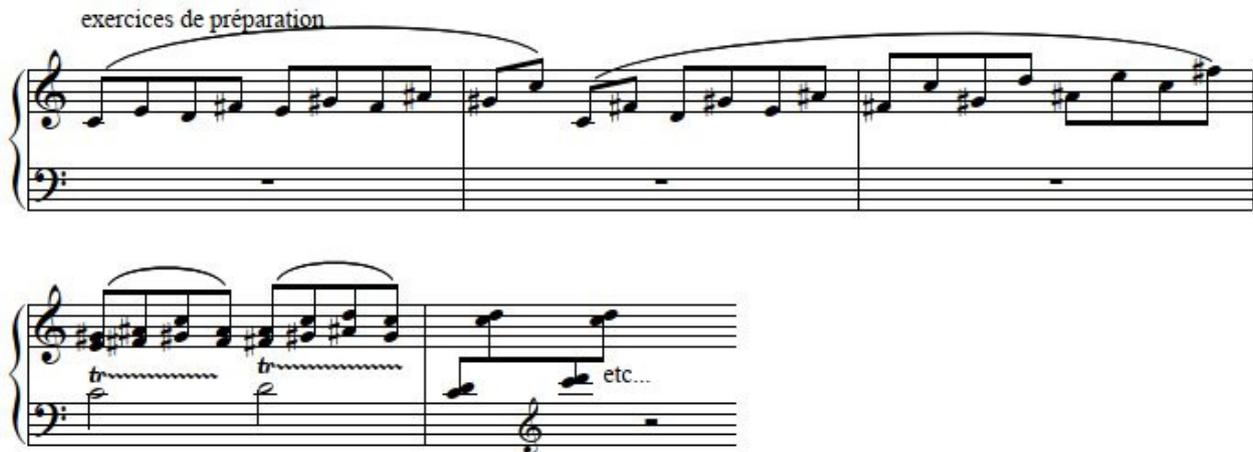
A partir du moment où les élèves se sentent plus à l'aise avec cette esthétique, débute alors le travail sur l'improvisation. Ici on peut globalement distinguer deux phases :

- Dans un premier temps, les élèves cherchent à placer tous les motifs qu'ils ont travaillés, sans vraiment prendre en considération ce que leurs camarades sont en train de jouer.
- Dans la deuxième phase, les élèves parviennent progressivement à se détacher de leur « boîte à outils » afin d'écouter ce que proposent musicalement leurs partenaires et construire progressivement un discours collectif qui se tient.

Tout ce travail a permis à des élèves de premier cycle d'aborder des œuvres qui sont bien au-dessus de leur niveau, sous un angle créatif en improvisant de manière collective dans un mode défini. Cela les a sensibilisé également à une esthétique qu'ils ne connaissaient pas encore. Ainsi lorsqu'ils aborderont les œuvres de Debussy dans un but d'interprétation, ils auront déjà eu une entrée en la matière et seront familiarisés à cet univers.

**Cyrille Kirilov**

Professeur de piano  
à l'école de musique municipale  
de Croissy-Beaubourg  
[cyrille.kirilov@gmail.com](mailto:cyrille.kirilov@gmail.com)



The image displays a musical score for piano, organized into four systems of staves. The music is written in 4/4 time and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and accidentals. The first system (measures 1-7) shows a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system (measures 8-13) continues with dense chordal textures and a more active bass line. The third system (measures 14-18) features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand. The fourth system (measures 19-20) concludes with a final melodic phrase in the right hand and a supporting bass line.

C'est quelquefois  
comme mille instruments  
qui retentissent  
ou simplement  
bourdonnent  
à mes oreilles.

WILLIAM SHAKESPEARE  
*LA TEMPÊTE*

# LES IMPAIRS DU PIANO COLLECTIF

Emmanuelle Tat, pianiste et musicologue, brosse un panorama de l'histoire du piano collectif en suivant un axe original, celui du nombre impair : nombre impair de pianos, de pianistes ou de mains !

Playlist de l'article :

<https://www.youtube.com/watch?v=PdNjyzxqmWU&list=PLhutu3ITz8z7qJJuESSfeKzfVvWNmdl>

Voici présentés ici les quelques chiffres impairs que l'on croise dans le répertoire pour piano collectif. Il s'agit dans un premier temps des pièces pour un chiffre impair de pianos, puis d'un chiffre impair de pianistes et ensuite d'un chiffre impair de mains. Le pianiste possède bien une paire de mains mais il s'agit dans ce répertoire de multiplier ses mains ou de trouver parfois une paire de pianistes sans que leurs paires de mains soient utilisées et ainsi de partager ce pianiste en une demi-paire de mains ou encore d'ajouter un demi-pianiste à une paire de pianistes. Trêve de plaisanterie et allons voir ce répertoire !

## LES IMPAIRS DE PIANOS

Dans le répertoire de piano collectif, il semble que le premier compositeur à avoir écrit pour un chiffre impair de claviers soit J.-S. Bach, un des précurseurs du genre concerto pour clavier – ce sont à cette époque des œuvres pour le clavecin, bien que les interprétations d'aujourd'hui pour le piano n'en soient pas moins nombreuses. Il s'agit donc de deux concertos pour 3 clavecins :

le *Concerto en ré mineur* BWV 1063 et le *Concerto en ut majeur* BWV 1064, chacun en trois mouvements avec cordes et continuo.

Il faut attendre le 20<sup>e</sup> siècle pour retrouver des pièces collectives pour piano au chiffre impair. Tout d'abord, citons Luigi Dallapiccola (1904-1975), compositeur et pianiste italien, qui signera une pièce intitulée *Musica per 3 pianoforti (Inni)* en trois mouvements datant de 1935, puis Stefan Wolpe (1902-1972), d'origine allemande, avec *Enactments* pour 3 pianos composée entre 1950 et 1953. Cette dernière représente un premier point culminant de la 1<sup>ère</sup> période de S. Wolpe en Amérique par une difficulté extrême de l'œuvre. Elle est aussi la concrétisation d'une vision qu'il décrivait en 1952 : « Pour la première fois depuis des années, je vois un vaste orbite possible écrire une musique existante (...) Je me rapproche de mon idéal d'écrire une langue avec un sens commun ».

Citons également deux œuvres pour 7 pianos : celle de Fernand Vandenberghe (1946-), *Pianos/Réunion* de 1987-88 et celle de Mathias Spahlinger (1944-), *Farben der Frühe* de 1997-2005. Dans *Pianos/Réunion*, pièce dédiée aux habitants de l'île de la Réunion, la disposition des pianos dans l'espace et l'utilisation du « total » sonore des instruments sont au centre de l'œuvre du compositeur : tessitures extrêmes, clusters, notes répétées, trilles, batterie, ambitus maximum des nuances, cascades rapides voyageant d'un instrument à l'autre, créent un espace tournoyant et une masse sonore sans cesse mouvante autour du public (présentation du compositeur sur <http://fernand-vandenberghe-compositeur.fr/catalogue-par-date/>). Chez Mathias Spahlinger, les « couleurs de l'aube » reviennent, comme il l'explique lui-même, aux sons « classiques » du piano à travers six pièces : pour la 1<sup>ère</sup>, il s'agit d'un processus parcouru quatre fois avec des densités différentes, la 2<sup>nd</sup>e présente un travail sur des accords atonaux, la 3<sup>ème</sup> est une étude sur les résonances, la 4<sup>ème</sup> porte sur des

échelles réparties spatialement sur les pianos, la 5ème est sur la modulation métrique tandis que la 6ème s'inspire de Nicolaus A. Huber et un semis de neuf caractères très tranchés comme une « unité entre disjonction et conjonction ».

## LES IMPAIRS DE PIANISTES

C'est également au 20e siècle et plus particulièrement dans la musique contemporaine que l'on retrouve un collectif de pianistes impair dans les œuvres des compositeurs.

Ainsi Alain Louvier (1945-) propose une seule pièce (le n°14 du livre 2) dans sa série d'*Agrexandrins* (1981-92), pour 3 pianistes sur un piano.

Le néologisme *agrexandrin* est composé « d'alexandrin », prétexte poétique et « d'agresseur ». Pour le compositeur, le piano est à la fois un instrument de percussion et une harpe résonante qui permet une infinité de touchers. Il répertorie seize agresseurs que sont les dix doigts, deux poings, deux avant-bras et deux paumes. Ces pièces y mêlent aussi bien de nouvelles techniques d'attaques que des modes de jeu traditionnels. Le geste correspond à un résultat sonore précis. Et comme il le dit lui-même, puissent ces *Agrexandrins* servir d'introduction progressive et dépassionnée aux techniques pianistiques les plus récentes. En exergue : « ... Et vous gesticulez avec vos petits bras » (Verlaine, *Romances sans Paroles*). Pianistes assez jeunes de préférence, assis de préférence sur un banc : cette pièce comporte des jeux d'attitude, des événements précisément notés ; les bras ont une grande importance, même en dehors du clavier et l'élément de surprise doit être recherché, y compris sur le plan visuel.

Dans *Rzewski's Spiel*, Piotr Lachert (1938-2018) propose aussi une pièce pour un piano et 3

pianistes. Pianiste autant que compositeur, P. Lachert est un des premiers musiciens à inaugurer au début des années 70 un nouveau courant de pédagogie pianistique intitulé « créativité » ou « nouvelle musique consonante ».

Datant de 1973, cette pièce minimaliste offre une esthétique très attrayante.

Freidrich Wanek (1929-1991), quant à lui, donne le choix d'être sur un, deux ou trois pianos dans ses *Trois Etudes* (1985) pour 3 pianistes, à travers une écriture traditionnelle, avec tonalité élargie, dans un style « sérieux », germanique, contrapuntique.

## LES IMPAIRS DE MAINS

Enfin, concernant les œuvres pour un nombre impair de mains, il faut retourner au début du 20e siècle. Maurice Ravel, dans *Frontispice* (1918), propose une pièce pour deux pianos mais avec trois pianistes pour 5 mains. Cette partition écrite pour un effectif tout à fait singulier est prévue comme indicatif musical à un texte de Ricciotto Canudo intitulé *S.P. 503, le poème du Vardar*. C'est l'œuvre la plus courte de M. Ravel : quinze mesures. « Moins de deux minutes résolument polytonales avec trois lignes mélodiques indépendantes superposées, bientôt bafouées par l'intervention des accords incléments qu'y introduit la 5ème main. Le langage est ici aussi nouveau que possible, (...) trois accords finals mettent le comble à la surprise de l'auditeur par une brutale interrogation débouchant sur le vide » (1). La pièce est particulière dans sa superposition de rythmiques différentes : ternaire à 15/8 pour le piano 1 ; binaire à 5/4 pour le piano 2.

A la même époque, Igor Stravinsky écrit *Trois Pièces faciles* pour un piano à 3 mains. Ecrites à Clarens, la « Marche » est dédiée à Casella, la « Valse » à Satie et la « Polka » à Diaghilev.

La main gauche de ce recueil est facile comme le sera la main droite dans un autre recueil de *Cinq Pièces faciles*, écrites à l'intention de ses enfants, qui relatent des souvenirs de séjours en Espagne et en Italie : « Andante », « Española », « Balalaïka », « Napolitana » et « Galop ». Certes, l'habitude est de faire jouer le demi-pianiste avec ses deux mains mais la performance d'une seule main reste facile !

Egalement pour un piano, *Der Eid des Hippokrates* (1984) de Maurizio Kagel (1931-2008) est écrite pour 3 mains. La possibilité de la jouer avec deux pianistes est envisageable mais l'aspect théâtral mis en avant dans cette œuvre engage vivement à mettre en scène trois pianistes jouant chacun une seule main.

L'écriture conjugue un jeu à la fois sur le clavier et sur le bois du piano avec une vague réminiscence du tango argentin.

Comme vous l'aurez compris, le titre de cet article « Les impairs du piano collectif » n'est qu'un prétexte pour vous présenter ici quelques pièces du répertoire. Même pris au sens figuré, il n'en est rien sauf peut-être pour les impairs de mains où Frontispice de Ravel nécessite une main de plus pour ajouter une cinquième voix ou encore pour le compositeur argentin Mauricio Kagel, un des maîtres du théâtre musical, qui joue le visuel de ces pianistes manchots.

(1) : Tranchefort, François-René, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Fayard, 1992, p.610

## Playlist des œuvres citées

[avec cycle dans lequel la pièce peut être jouée] :

Playlist complète : <https://www.youtube.com/watch?v=PdNjyqxmqWU&list=PLhutu3ITz8z7qJJuESSfeKzfVvWNmdl>

-Bach, version pour clavecin, BWV 1063 : <https://www.youtube.com/watch?v=PdNjyqxmqWU>

-Bach, version pour piano, BWV 1063 : <https://www.youtube.com/watch?v=COoxnAYXALQ>

-Dallapiccola, *Musica per 3 pianoforti (Inni)* [cycle 3] : <https://www.youtube.com/watch?v=RNQ5KKyYkmg>

-Wolpe, *Enactments* [cycle 3] : [https://www.youtube.com/watch?v=IHU\\_blfJq7A](https://www.youtube.com/watch?v=IHU_blfJq7A)

-Lachert, *Rzewski's Spiel* [cycle 1] : <https://www.youtube.com/watch?v=kRWDJEE35mM>

-Wanek, *3 études* [cycle 3] : <https://www.youtube.com/watch?v=SZzSCKZ4AX0>

-Ravel, *Frontispice* [cycle 2] : <https://www.youtube.com/watch?v=ATT-1vmZZAk>

-Stravinsky, *3 pièces faciles* [cycles 1 & 2] : <https://www.youtube.com/watch?v=NolokC7qJII>

-Kagel, *Der Eid des Hippokrates* [cycle 2] : <https://www.youtube.com/watch?v=3YD6uu7dJ7I&t=19s>

**Emmanuelle Tat**

Professeure de piano  
aux conservatoires  
de Stains et Pierrefitte  
[emmanuelletat2@free.fr](mailto:emmanuelletat2@free.fr)

# LA CLASSE UNIQUE, ATELIER D'APPRENTIS MUSICIENS

Depuis septembre 2016, le premier cycle de la classe de piano du conservatoire de Saint-Denis rassemble cours d'instrument, cours de formation musicale et cours de pratique collective en un unique dispositif : le cours global. Les éditions Aedam Musicae ont publié *La Classe unique*, une chronique de ce cours que les quatre professeurs complètent ici cinq années plus tard, quand une nouvelle étape semble être franchie, notamment en terme de diversité des styles et de pensée de ce premier cycle comme une possible formation de base.

Brièvement, présentons le dispositif de notre premier cycle : quatre groupes de 7 élèves ; chaque groupe a deux séances par semaine ; chaque séance dure 1h15, mêlant piano, solfège, chant, culture, pratique collective ; enfin, l'une des deux séances hebdomadaires est encadrée par 2 professeurs, ce qui permet de scinder le groupe en deux, par exemple pour le travail du répertoire solo pendant 45 minutes dans deux salles.

Nicolas Fabre, professeur de piano-jazz et FM-jazz a rejoint notre dispositif en septembre 2019, ce qui a constitué un nouveau pas franchi dans la globalité de notre premier cycle, en ce qui concerne la diversité stylistique et la complémentarité écriture-oralité.

Précisons d'emblée que les quatre groupes, quels que soient les deux professeurs qui les accompagnent, ont un programme commun chaque semaine, préparé lors de la concertation hebdomadaire de nous quatre professeurs.

## RENCONTRE DES PRATIQUES ET DES ESTHÉTIQUES

Dès le départ, cette classe unique réunissait musiques classique et contemporaine, interprétation et création, incluant l'improvisation libre avec modes de jeu exploratoires (clusters, jeu dans les cordes). Depuis 2019, les élèves jouent également des musiques sur grille, comme par exemple le boogie sur touches noires (présenté dans le Journal de la biennale de février 2021), ou une anatole en do majeur. Un tel travail introduit l'esthétique du blues et du jazz, mais de façon plus large du rock et de la pop : les élèves apprennent à lire une grille, entendent et endossent à tour de rôle les trois fonctions de base - basse, accompagnement/harmonie, mélodie. Dans le même temps, c'est bien à une rencontre des pratiques que se frottent élèves et professeurs, travaillant réalisation de grille, arrangement et improvisation.

Au-delà de ce seul exercice, c'est l'ensemble de l'apprentissage qui s'ouvre à une diversité de pratiques et esthétiques, les élèves proposant à leur tour des envies d'arrangements ou de reprises, de musiques de film et de titres de pop, sur lesquels le travail du piano se retrouve accru par la motivation que procure la prise d'initiative. D'un point de vue pédagogique aussi cette rencontre fait sens : des notions aussi transversales et importantes pour tout pianiste que harmonie, accords, tonique/dominante, gammes, hiérarchie de rôles et plans sonores, carrures, se retrouvent abordées sous plusieurs angles et dans une diversité de contextes, favorisant leur compréhension et l'intégration sur le long terme.

Finalement, la relation à l'instrument s'en trouve questionnée. Qu'est-ce que le piano ? Un instrument de musique classique, mais aussi de musiques populaires, tout aussi bien qu'un outil de compréhension de la musique tonale au sens large du terme, et un laboratoire de recherches, pour toute musique et pour la pédagogie d'aujourd'hui !

## DÉBORDEMENT DE L'ÉCRITURE

Nous en parlions déjà dans notre chronique *La classe unique*, le travail de l'oreille nous questionne depuis le départ. Cette fameuse magie du musicien : pouvoir jouer une musique qu'il vient d'entendre, ou, à tout le moins, pouvoir jouer avec d'autres musiciens peut-être sans même se connaître. A ce sujet, un nouvel exercice a été expérimenté cette année, à partir du thème et variations de Mozart, *Ah vous dirais-je maman*.

Description : les professeurs avons enregistré en boucle chacune des deux phrases de la mélodie. Lors de la première séance, les élèves cherchent à jouer ensemble, en même temps que la mélodie (enregistrée sur un son de clavecin, ce qui aide à la distinguer facilement de l'ensemble des pianos) ; le but ici n'est pas tant de trouver les notes de la mélodie que d'aboutir, au fur et à mesure, à une création collective qui plaise au groupe. Puis les élèves repartent à la maison avec l'enregistrement clavecin, avec le but de savoir jouer la mélodie. Lors de la deuxième séance, chacun cherche une main gauche, indépendamment de la version de Mozart, puis nous introduisons les notions de tonique et dominante, dont le rôle sera justement confié à la main gauche ; le but ici encore est de réaliser un morceau collectif, avant que ceux qui le souhaitent cherchent les notes de Mozart à la maison. Cet exercice, qui s'appuie sur un travail

individuel et collectif, et réunit arrangement, improvisation et repiquage (restitution d'une mélodie au piano) a esquissé de belles perspectives dans le travail de l'oreille au sens large du terme, travail de l'écoute et du musicien en tant que tel.

Ce débordement de l'écriture résonne directement avec les envies et expériences des élèves qui, nombreux, apprennent des arrangements à partir de tutoriels glanés sur YouTube. De notre côté, il est fréquent de poursuivre le travail de ces morceaux dans le cadre du cours, précisant des doigtés, des articulations et des nuances, mais proposant également une adaptation plus facile ou plus jolie... C'est ainsi que tout au long du cycle nous parcourons cette ligne de crête entre oreille et écriture. Ce qui nous aide également dans l'accompagnement du travail à la maison, proposant régulièrement un enregistrement ou une vidéo du morceau travaillé et plus précisément du passage qui pose problème.

Mêler la lecture, l'analyse, la compréhension de l'écrit à la mémoire, l'écoute, l'affinement de l'oreille conduit notre pédagogie dans un échange entre élèves et professeurs, échange tout aussi ouvert qu'exigent. L'apprentissage est progressif, personnel, au rythme de chaque élève, basé sur les envies mais aussi les atouts de chacun, professeur comme élève, cherchant à comprendre les chemins d'acquisition, aussi nombreux que les élèves eux-mêmes.

Tout cela nous semble conduire à des pianistes sans complexes, et une telle démarche interagit avec l'ensemble de la classe (cycles 1 à 3, ateliers). Il n'est pas rare que les pianistes se retrouvent pour improviser ensemble, arranger des morceaux de leurs choix, débattre d'interprétations différentes, au sein de la classe mais sans les professeurs !

## DES APPRENTIS MUSICIENS

Dernier point que nous souhaitons aborder dans cet *addendum* : la pensée du premier cycle comme une formation de base. Ce qui est décrit plus haut nous a amenés à considérer la classe de piano plus largement comme lieu de formation du musicien, comme atelier d'apprentis musiciens. Ainsi donc l'élève qui souhaite arrêter de suivre des cours au conservatoire à l'issue du premier cycle doit avoir les moyens de son autonomie. Pour le dire autrement, à l'issue du premier cycle, un élève doit pouvoir vivre son désir de musique, sans nous. Un désir de musique quel que soit le style et la pratique, du baroque à la pop, de l'interprétation à l'arrangement, seul ou en collectif.

Nous cherchons donc une pédagogie la plus ouverte possible, à la fois pensée comme une large introduction à la musique et à l'écoute des désirs de chacun, variables suivant la période, l'âge, la mode. Et un tel objectif implique le travail d'outils développant une autonomie personnelle et collective, et ce le plus tôt possible.

Par exemple, chaque élève note ses devoirs, se fixe ses objectifs pour le cours suivant, apprend à demander de l'aide pour une difficulté précise ; dans un groupe on s'écoute, on se donne des conseils, on s'aide à travailler.

Au fur et à mesure du cycle, chacun découvre différentes esthétiques, différentes pratiques, différentes façons de jouer ; par lui-même, par le professeur, par un copain et par le groupe. Chacun découvre son piano, son rapport à l'instrument, sa musique ; chacun se découvre musicien.

Des choix s'affinent dans les relations aux autres, affirmation progressive d'une identité personnelle dans un collectif. L'élève affirme progressivement ses choix, jusqu'à prendre en main son orientation personnelle : continuer en deuxième cycle de piano, s'orienter vers un

deuxième cycle de piano-jazz, souhaiter une réorientation vers une autre pratique ou encore quitter le conservatoire, fort de cet apprentissage des bases de la musique que constitue le premier cycle dans la classe unique. Un document de préparation de fin de cycle formalise de tels vœux d'orientation, rédigés en concertation entre élève, famille et professeurs.

Tout au long du cycle, il apparaît que l'implication des familles joue un rôle déterminant. Les parents accompagnent l'enfant, mais ils accompagnent aussi les professeurs et la classe dans son ensemble, dans une volonté de compréhension du monde de la musique et son apprentissage, d'échanges autour de la pédagogie et concertations au sujet de l'enfant. Modèles de persévérance, les parents, lorsqu'ils sont régulièrement rencontrés au long du parcours de l'apprenti musicien, sont une ressource inestimable dans notre pédagogie. Rendez-vous ponctuels, échanges à la fin des cours et cafés des parents jalonnent ce premier cycle depuis les premiers jours du pianiste dans son parcours.

**Fabien Cailleteau, Nicolas Fabre,  
Raluca Moulinier, Céline Roulleau**

Professeurs  
au conservatoire de Saint-Denis  
[fabien.cailleteau@hotmail.fr](mailto:fabien.cailleteau@hotmail.fr)  
[nfabre1@gmail.com](mailto:nfabre1@gmail.com)  
[raluca.moulinier@gmail.com](mailto:raluca.moulinier@gmail.com)  
[cmlroulleau@gmail.com](mailto:cmlroulleau@gmail.com)

# LA MAISON EN ORBITE

Le compositeur et pianiste Raoul Jehl nous offre cette partition pour six pianistes ou plus, basée sur six modules.

La partition en intégralité, avec la notice explicative, est à télécharger sur le lien ci-dessous.

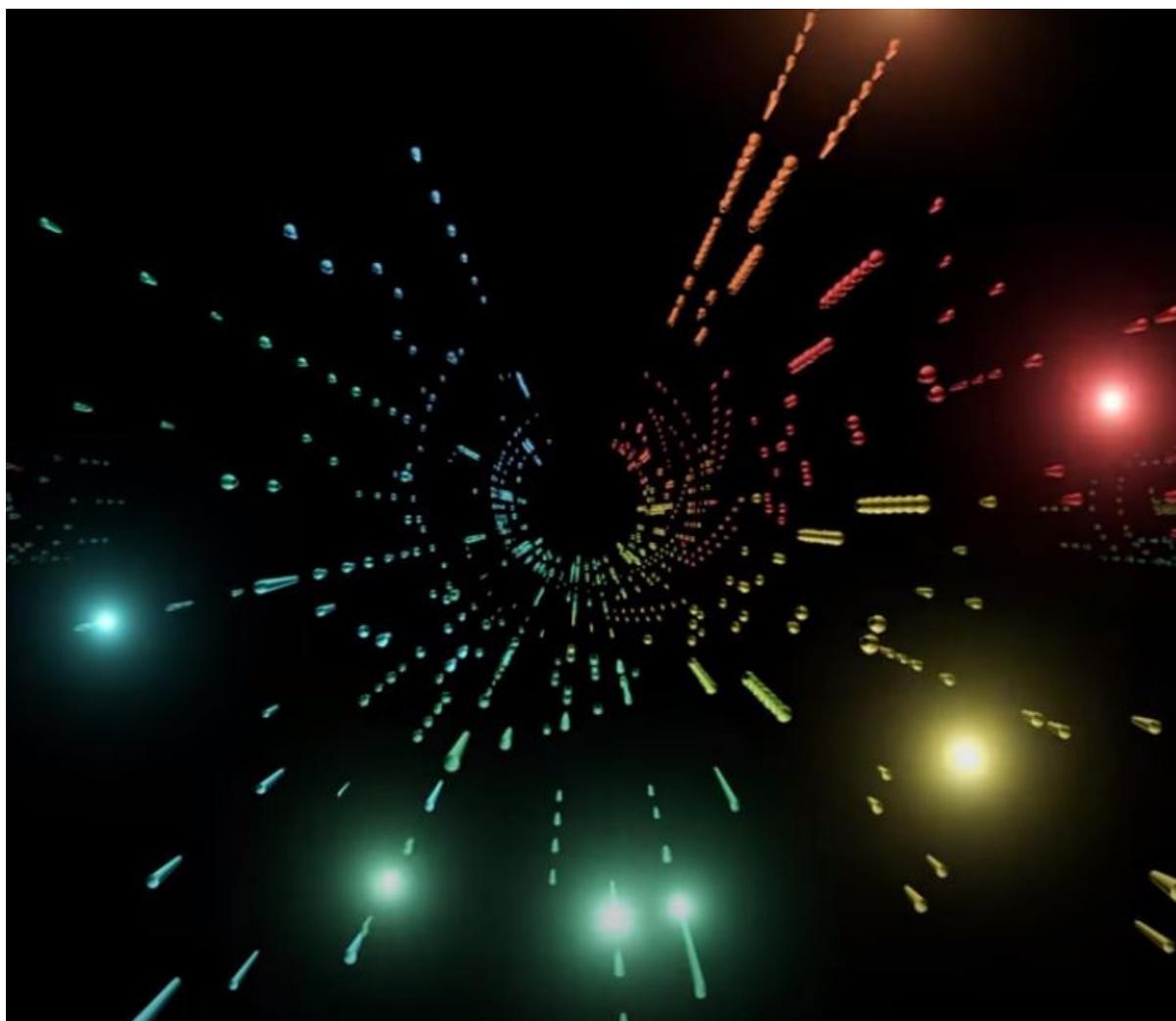
Merci d'échanger avec Raoul Jehl si vous faites jouer ce morceau :  
[raouljehl@yahoo.fr](mailto:raouljehl@yahoo.fr)

<https://lewebpedagogique.com/pianomanonsolo/?p=761>

Vous trouverez un exemple de réalisation de la pièce :

<https://www.youtube.com/watch?v=Co-p7v2D-mE&t=4s>

The image shows a musical score for a piece titled "LA MAISON EN ORBITE". The score is written for piano and is in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has four measures, and the second system has four measures. The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$  and the mood is "Legato et rêveur". The key signature has one flat (B-flat). The score includes fingerings (1, 2, 3, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4) and a repeat sign at the end of the second system. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.



Alan K. Bartky, *Albert Lavignac's Galop-Marche*  
A Blender Animation  
<https://www.youtube.com/watch?v=-z6Tz0CqhKA>

# AU PIANO AVEC 40 DOIGTS ET 88 TOUCHES

Le quatuor Pianofolie, fondé en 2015 par les quatre pianistes Biljana Atanasovska, Marcia Dipold, Julia Froschhammer et Giada Stornetta, nous parle du répertoire à huit mains pour un seul piano. Interview avec Julia Froschhammer.

*Comment avez-vous eu l'idée de huit mains sur un piano ?*

En 2015, nous étions tous invités à jouer au concert jubilé des professeurs pour le Centenaire de l'Institut de Ribaupierre à Lausanne et nous avons envie de faire quelque chose ensemble. Nous sommes tombées sur le *Galop-Marche* d'Albert Lavignac, probablement l'œuvre la plus connue de ce genre.

En raison de l'énorme succès auprès du public, nous avons rapidement eu l'idée de développer tout un programme. Aujourd'hui, l'idée est de dépasser le sérieux et les clichés du concert ordinaire avec humour, surprendre et présenter la musique dans le contexte d'une ou plusieurs histoires. Et simplement vivre notre créativité et amuser en s'amusant.

*Qu'en est-il du répertoire ? Il n'est pas si nombreux...*

Oui, on peut dire ça. C'est dans la nature des choses, comme il s'agit de l'utilisation presque maximale possible de l'espace disponible sur un seul clavier. Primo et Quarto sont assis sur les bords du piano, là où se trouvent les blocs de bois de l'instrument, ce qui implique une position dans un angle pas toujours agréable et plutôt sportif pour ces deux pianistes.

Pour un compositeur également (comme d'ailleurs aussi pour l'accordage d'instrument) l'équilibre entre les registres extrêmes aigu et grave, qui ne sont habituellement pas joués en

même temps est plus difficile à gérer.

A côté de la multitude d'œuvres à quatre mains, il existe surtout des œuvres à six mains pour un seul piano, ou des œuvres à huit mains mais pour deux pianos.

*Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans cette formation ?*

En premier lieu, on peut mentionner la puissance orchestrale d'un instrument dont l'ensemble des registres sont joués en même temps ou, a contrario, certains registres sont sélectionnés pour obtenir des effets de surprise et créer une tension musicale.

Précisons également la possibilité d'inclure des moments extra-musicaux humoristiques pour les pianistes qui ont une ou deux mains libres pendant les silences. Cela peut aller jusqu'à la description en musique des actualités, ou des situations de la vie quotidienne, comme par exemple un trajet en voiture avec tout ce que ça peut impliquer : des limites de vitesse, une conduite trop rapide, un radar et des remords suite à la douloureuse... C'est bien sûr très amusant pour le public car chacun peut s'y reconnaître.

*Quelles œuvres, quels compositeurs recommandez-vous ?*

Outre Albert Lavignac et son *Galop-Marche*, il faut écouter l'un de ses élèves, Gabriel van Calt, qui a écrit un merveilleux *Boléro* pour cette formation : riche en matériel musical pour chacune des quatre voix. Citons également diverses miniatures de compositeurs moins connus, comme Edmond Missa (*La Fête de Vendanges, Cloches et carillons, Valse lorraine, Matinée de printemps*) ou Albert de Chaudron (*Souvenir de Hot Springs*). La compositrice

française Cécile Chaminade a également composée une petite pièce intitulé *Les noces d'argent*. Toutes ces compositions ont été écrites à partir du 19e siècle, quand la stabilité et la tessiture de l'instrument ont permis d'exécuter un tel répertoire.

Au 20e siècle, certains compositeurs reprennent l'idée et composent à nouveau pour cette formation : Cornelia Jordache (*Acht Hände auf dem Rummelplatz, Kinderträume*), Siegfried Burger (*Cinq mouvements pour piano à 8 mains*), Jean-Marc Bouillet (*Divertissement*) ou Jean-Louis Petit (*Charme ciel*). Pensons également à Mike Cornick qui se lance dans l'exploration du piano collectif, dont principalement ses morceaux pour cinq mains droites (et un autre cahier pour cinq mains gauches), destinés à l'enseignement. Enfin, n'oublions pas le pianiste bulgare Tomislav Baynov, qui se consacre au répertoire pour un ou plusieurs pianos et pianistes avec des pièces pour différentes formations (des morceaux six mains et huit mains sur deux pianos surtout). Avec son édition Helm & Baynov, il a donné accès à des œuvres à huit mains également.

*Commandez-vous des œuvres en vue de création ?*

Oui, de nombreuses nouvelles idées poussent dans cette direction. Outre notre collègue, la

pianiste brésilienne Marcia Dipold, qui vit sa créativité en réalisant des arrangements complétés par des instruments traditionnels brésiliens (agogo, surdo, tamborim), le compositeur Fritz Froschhammer (père d'une des membres de Pianofolie) contribue à notre répertoire avec de nombreux nouveaux arrangements et magnifiques compositions. En plus de sa fantaisie *Le rêve du charretier aux chevaux phénoménaux*, il a aussi composé une toute nouvelle Marche bavaroise de bretzel humoristique. Un de ses arrangements, la Polka de Smetana, tiré de l'opéra *La fiancée vendue*, surprend avec l'utilisation d'instruments comme le tambour, le triangle et même des voix pour les parties du chœur.

Le compositeur suisse Jean Froidevaux a également enrichi notre programme de concerts d'un *Rond'eau à quatre mains propres* (à quatre ou huit mains) très amusant, dans lequel il donne même de nombreuses indications pour la mise en scène.

### **Julia Froschhammer**

Pianiste de l'ensemble Pianofolie  
[mail@juliafroschhammer.com](mailto:mail@juliafroschhammer.com)  
<https://www.youtube.com/watch?v=4T44pmGvfM8>

# LA MICROTONALITÉ AU PIANO : LE CAS WYSCHNEGRADSKY

Roman Soufflet, musicologue et pianiste, nous présente le compositeur Ivan Wyschnegradsky. Celui-ci a axé une majeure partie de ses recherches sur la microtonalité, et le piano collectif a fait partie de ses solutions novatrices.

Playlist complète de l'article :

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_FPeVSWBBlo&list=PLhutu3ITz-ypEfgV10HIWWyy3xHnKr8](https://www.youtube.com/watch?v=_FPeVSWBBlo&list=PLhutu3ITz-ypEfgV10HIWWyy3xHnKr8)

Dans l'histoire de la musique, Wyschnegradsky est souvent résumé à un mot : l'ultrachromatisme. Passés les courts instants où l'imagination exaltée fait miroiter la figure fantasmée d'un compositeur au chromatisme encore plus tourmenté que celui de Wagner, les premières recherches mènent rapidement sur la voie de la microtonalité. En effet, Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) fut, à l'instar de personnalités comme Julián Carrillo (1875-1965) ou Alois Hába (1893-1973), l'un des pionniers en ce domaine visant à élargir le spectre de la sensibilité musicale. Il est en cela le digne successeur d'une longue tradition historique qui, des expériences de Pythagore à l'*archicembalo* de Nicola Vicentino, souleva le problème de la division de l'octave. Sur cette question comme sur bien d'autres, Wyschnegradsky fut avant tout l'héritier de Scriabine.

## UN CONTINUUM SONORE

Le compositeur Nikolai Sokolov, professeur au conservatoire de Saint-Petersbourg, familiarisa Wyschnegradsky avec l'œuvre et la pensée de Scriabine. Dès lors, Wyschnegradsky se pensa en continuateur de la tradition scriabinienne, tant au niveau musical que sur le plan spirituel. Sa première œuvre d'envergure, *La Journée de*

*l'Existence* (1916-1917), vaste oratorio fruit d'une expérience mystique, renvoie explicitement au modèle de l'ésotérique *Mystère* scriabinien. Dans cette œuvre à l'ambition démesurée et restée à l'état d'esquisses, Scriabine envisageait d'associer sons, couleurs, senteurs – il prévoyait pour cela un orgue à parfums – et même caresses de l'assemblée, dans un temple bouddhiste sur les rives de l'Himalaya, le tout dans le but de transcender l'humanité vers un nouvel état de type cosmique. *La Journée de l'Existence* de Wyschnegradsky épouse le même type d'ambition et se conclut par un vaste *cluster* de cinq octaves préfigurant la notion de *continuum* sonore. Cette dernière notion, centrale dans la pensée de Wyschnegradsky, l'amena à explorer les possibilités microintervalliques. Cette quête n'est elle-même pas entièrement étrangère aux conceptions scriabiniennes ; Scriabine avait ainsi déclaré « entendre entre les sons toutes sortes de résonances » et le théoricien Arsany Avraamov, dans son étude de l'enharmonie chez Scriabine, est arrivé aux mêmes conclusions quant à sa perception.

Chez Wyschnegradsky, l'utilisation de la microtonalité correspond à un élargissement de la conscience humaine, traduisant ce qu'il nomme « loi de la pansonorité ». Il s'agit ici de l'intuition de la présence constante d'un milieu sonore plein, d'un *continuum* permanent : les sons produits ne seraient ainsi que des parcelles de ce tout, tels des pigments se détachant d'une toile de fond. Wyschnegradsky oppose cette plénitude « pansonore » à la conception « purement sonore » où il y a un espace vide entre deux notes. Ainsi entre les notes *do* et *do#*, clairement différenciées au piano, une infinité de

hauteurs intermédiaires existe, qu'un violon peut par exemple balayer en effectuant un glissando. C'est cet espace que, dans un souci de continuité maximale, le compositeur chercha à combler par le recours à la microtonalité, faisant en sorte qu'il soit le plus infime possible. Sa première expérience en la matière fut les *Quatre fragments* op.5 (1918).

Des différents systèmes possibles, il s'orienta rapidement vers celui du douzième de ton. Celui-ci semblait correspondre d'une part aux limites sensibles de la perception humaine et, d'autre part, permettait la synthèse symbolique du binaire et du ternaire à travers les échelles de quarts de ton et de sixièmes de ton, dont la réunion forme l'échelle de douzièmes de ton. Afin de traduire ces nouveaux sons sur la partition, il inventa différents systèmes de notation des micro-intervalles - on lui doit notamment un *Manuel d'harmonie à quarts de ton* - et se mit en quête de la fabrication d'un instrument original.

## LA MICROTONALITÉ AU PIANO : LA SOLUTION DU COLLECTIF

Dès 1918, il envisagea la conception d'un piano microtonal à claviers multiples. Désillusionné de ses expériences soviétiques, il migra à Paris en 1920 et tenta d'y faire construire un piano à quarts de ton auprès de Pleyel. En dépit de l'intérêt manifeste de l'ingénieur Gustave Lyon, le projet demeura sans suite. En 1922, sa nouvelle tentative auprès de Gotrian-Steinweg en Allemagne en collaboration avec Alois Hába, rencontra un peu plus de succès, mais n'aboutit pas non plus. Revenu à Paris, il travailla un temps sur l'harmonium de Willi Moellendroff, réalisé par la compagnie Otto Pape de Berlin, et c'est finalement Alois Hába qui, en 1929, réussit à faire construire un piano à quarts de ton à trois claviers superposés par la compagnie

germanique August Foerster. Mais entretemps, devant les difficultés de réalisation instrumentale, Wyschnegradsky s'était tourné vers une nouvelle solution.

Il avait commencé à utiliser différents pianos accordés à distance de quarts de ton : le premier piano conservait le diapason normal et le deuxième était accordé un quart de ton au-dessus. En transposant la partie de ce dernier un quart de ton en dessous, cela permettait de conserver la notation traditionnelle et par conséquent de pallier les problèmes d'exécution liés à la difficile assimilation de la notation micro-intervallique par les interprètes. Cette solution put ensuite être étendue jusqu'aux douzièmes de ton par l'adjonction d'autres pianos. Ainsi, dans une pièce comme *Arc-en-ciel* op.37(1959), la combinaison - en couplage ou au contraire par isolement - de six pianos accordés différemment permet de passer graduellement d'un système de demi-tons (division de l'octave en douze) à un système de douzièmes de ton (division de l'octave en 72) avec toutes les graduations intermédiaires. La première page d'*Arc-en-ciel* est consultable à titre d'exemple sur le site de l'association Wyschnegradsky : <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/catalogue/>

L'utilisation de l'écriture multipianistique fut ici avant tout une solution d'ordre pragmatique, due d'une part à la problématique conception d'un instrument microtonal et, d'autre part, aux difficultés de l'exécution de ses œuvres en public. Wyschnegradsky ne l'envisageait d'abord que comme compromis passager, déplorant la nécessité de soumettre la création à des critères d'ordre technique. Néanmoins, il remania par la suite un certain nombre de ses pièces pour ce dispositif qui lui permit de faire jouer ses œuvres en concert et, par là même, de rencontrer un certain succès d'estime. L'originalité d'un tel procédé consiste en la possibilité de fusion ou au contraire d'hétéronomie des différents claviers, ouvrant la voie à un certain nombre de techniques propres au piano collectif.

Les différents pianos peuvent ainsi être traités en véritable orchestre – la pièce *Ainsi parlait Zarathoustra* op. 17, pour quatre pianos accordés deux à deux à distance de quart de ton, était ainsi à l'origine pour orchestre réduit –, fusionner en *clusters* (*continuums*) ou au contraire donner lieu à divers jeux polyphoniques : modulations autour d'une note, échanges rapides, hoquets rappelant la technique de la *Klangfarbenmelodie* schoenbergienne, superpositions de strates sonores, agrégations en gammes ultrachromatiques etc. Plus tardivement encore, des compositeurs tels que Claude Ballif (1924-2004), Alain Louvier (1945- ) ou encore le canadien Bruce Mather (1939- ) sauront se souvenir des expériences de Wyschnegradsky en la matière et s'approprièrent ce dispositif instrumental.

Wyschnegradsky envisagea ultérieurement d'étendre le procédé des graduations de l'ultrachromatisme au domaine du rythme, afin d'obtenir des accélérations et ralentissements minutieusement contrôlés, puis également aux nuances. Ces recherches allaient dans le sens d'une mécanisation complète de l'interprétation – Wyschnegradsky s'intéressait pour cela au système des pianos à rouleaux perforés – qui annonce les *Études mécaniques* de Conlon Nancarrow, composées à partir de 1947, et font encore songer à la manière dont le sérialisme intégral étend le procédé schoenbergien aux autres paramètres sonores. Il travailla aussi sur des espaces non-octavians dans des pièces telles que *Étude sur les mouvements rotatoires* (1961) et affina le procédé scriabinien de synesthésie au point de pouvoir réaliser de véritables sphères lumineuses reflétant les relations intervalliques de ses œuvres (il mit pour cela au point un système de correspondances entre les graduations micro-intervalliques de ses partitions et les graduations chromatiques du spectre des couleurs – des exemples de ces

dessins sont disponibles sur le site de l'association :

<http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/dessins-chromatiques/>).

On peut trouver un écho des conceptions de Wyschnegradsky chez le compositeur contemporain György Ligeti, à travers des pièces comme *Continuum* pour clavecin (1968), laquelle réinvestit l'idée d'une plénitude chromatique, ou encore dans ses propres expériences microtonales, à l'instar de *Ramifications* (1968-69) où l'orchestre est divisé en deux groupes accordés à distance d'un peu plus d'un quart de ton.

## UNE AVANT-GARDE OUBLIÉE

Innovateur sur bien des aspects, Wyschnegradsky est représentatif de toute une génération de compositeurs d'avant-garde de l'ère soviétique qui, autour de 1920, tenta un certain nombre d'expériences ambitieuses dans le but de renouveler le langage musical. Outre Wyschnegradsky, des individualités comme Nikolaï Roslavets et Nikolaï Obouhov mirent au point dès 1915-1916 des systèmes à douze sons sans redoublement ; Obouhov, compagnon de route de Wyschnegradsky, fit lui aussi élaborer un instrument original, la Croix sonore – instrument électronique proche du Thérémine – et fut en outre à l'origine d'une réforme de la notation ; le compositeur Arthur Lourié, nommé un temps à la tête de la Direction de la Musique du Commissariat du Peuple à l'Éducation, s'intéressa également à la microtonalité et élaborait sous l'influence de Picasso un modèle de notation graphique dans sa pièce *Formes en l'air* (1915) ; Alexandre Mossolov est l'auteur de sonates et concertos pour piano, de quatuors à cordes ou encore de la célèbre pièce *Zavod* (« Les Fonderies d'acier ») souvent qualifiés de « constructivisme musical ». Enfin, d'autres noms méritent d'être cités tels que Feinberg ou

Protopopov. Tous ces compositeurs ont pour point commun d'avoir subi de près ou de loin l'influence de Scriabine. Encouragés dans un premier temps par le régime soviétique voyant d'un bon œil la naissance d'un art iconoclaste rejetant les idéaux conformistes de la société bourgeoise, ils ne tarderont pas à être rattrapés à la fin de la décennie par le développement du « réalisme soviétique » prôné par Gorki et Jdanov, lequel constitue la récupération de l'expression

artistique au profit de la propagande politique. Les uns s'exilent (Obouhov, Wyschnegradsky, Lourié) ; ceux qui restent sont condamnés au quasi-mutisme (Mossolov, Roslavets). Tous seront bannis de la mémoire officielle. Cette avant-garde oubliée, dont la musique, souvent troublée, sombre, et audacieuse, reflète pleinement le contexte des années 1920, est à redécouvrir, un siècle après.

## Pour aller plus loin

- Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, Greenwood Press, 1994
- Frans C. Lemaire, *Le destin russe et la musique*, Fayard, 2005
- Ivan Wyschnegradsky, *Une philosophie dialectique de l'art musical*, L'Harmattan, 2005
- La Revue musicale, double-numéro 290-291, consacré à Obouhov et Wyschnegradsky, sous la direction de Claude Ballif, Éditions Richard-Masse, 1972
- Site de l'association Wyschnegradsky : <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr>

## Playlist des œuvres citées

Playlist complète de l'article :

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_FPeVSWBBlo&list=PLhutu3ITz-ypEfgV1OHIWWyy3xHnKr8](https://www.youtube.com/watch?v=_FPeVSWBBlo&list=PLhutu3ITz-ypEfgV1OHIWWyy3xHnKr8)

Wyschnegradsky :

- Ainsi parlait Zarathoustra* op.17 : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_FPeVSWBBlo&t=498s](https://www.youtube.com/watch?v=_FPeVSWBBlo&t=498s)
- Arc-en-ciel* op.37 : <https://www.youtube.com/watch?v=RCcJHCKYQ6U>
- Étude sur les mouvements rotatoires* : <https://www.youtube.com/watch?v=fM89IBLApqs>
- La Journée de l'Existence* : <https://www.youtube.com/watch?v=f4dyKXe-fB0>

Autres compositeurs :

- Étude mécanique n°37* de Nancarrow : <https://www.youtube.com/watch?v=LFz2lCEkjFk>
- Continuum* pour clavecin de Ligeti : <https://www.youtube.com/watch?v=iPgWf3G5i4k>
- Ramifications* de Ligeti : <https://www.youtube.com/watch?v=rXbr1nyMFUc>
- Zavod* de Mossolov : [https://www.youtube.com/watch?v=rq1-\\_UPwYSM](https://www.youtube.com/watch?v=rq1-_UPwYSM)
- Formes en l'air* de Lourié : <https://www.youtube.com/watch?v=EaaF6N8LVzg>

## Répertoire pour plusieurs pianos

En quarts de ton :

- Quatre fragments*, pour 2 pianos en quarts de ton (2e version), Op. 5 (1918)
- Variations sur la note Do*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 10 (1918-1920)
- Dithyrambe*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 12 (1923-1924, version révisée par Bruce Mather, 1991)

- Prélude et danse*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 16 (1926)
- Ainsi parlait Zarathoustra*, symphonie, pour 4 pianos en quarts de ton (début d'orchestration à la Bibliothèque Nationale, Paris), Op. 17 (1929-1930, révisée 1936, Ed. L'Oiseau-Lyre)
- Deux Études de concert*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 19 (1931)
- Étude en forme de scherzo*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 20 (1931)
- Prélude et fugue*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 21 (1932)
- Deux Pièces*, pour 2 pianos en quarts de ton, sans Op. (1934)
- 24 Préludes dans tous les tons de l'échelle chromatique diatonisée à 13 sons*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 22 (1934, révision 1960) Ed. Belaieff.
- Premier fragment symphonique*, pour 4 pianos en quarts de ton, Op. 23a (1934)
- Poème*, pour 2 pianos en quarts de ton, sans Op. (1937)
- Cosmos*, pour 4 pianos en quarts de ton, Op. 28 (1939-1940) Ed. Belaieff.
- Deux Fugues*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 32 (1951)
- Études sur les densités et les volumes*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 39b (1956)
- Dialogue à deux*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 41 (1958-1973)
- Dialogue*, pour 2 pianos en quarts de ton à 8 mains, sans Op. (1959)
- Études sur les mouvements rotatoires*, pour 2 pianos en quarts de ton à 8 mains, Op. 45a
- Composition II*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 46b (1960)
- Intégrations*, pour 2 pianos en quarts de ton, Op. 49 (1962)

#### En sixièmes de ton :

- Prélude et fugue*, pour 3 pianos en sixièmes de ton, Op. 30 (1945)
- Poème*, pour piano en sixièmes de ton de Julián Carrillo, Op. 44a (1958)
- Études sur les mouvements rotatoires*, pour 3 pianos en sixièmes de ton & orchestre, Op. 45b (1961)
- Composition I*, pour 3 pianos en sixièmes de ton, Op. 46a (1961)
- Dialogue à trois*, pour 3 pianos en sixièmes de ton, Op. 51 (1973-1974)
- Méditations (2)*, pour 3 pianos en sixièmes de ton, sans Op. (non datée)

#### En douzièmes de ton :

- *Arc-en-ciel*, pour 6 pianos en douzièmes de ton, Op. 37 (1956)

**Roman Soufflet**

Professeur de piano  
 au conservatoire de Saint-Mandé  
[romans@neuf.fr](mailto:romans@neuf.fr)

**CE QUI SURVIENDRA,  
NUL NE LE SAIT.**

**MAIS CHACUN COMPREND  
QU'IL FAUDRA,  
POUR LE PERCEVOIR  
ET L'ACCUEILLIR,**

**ÊTRE CALME,  
DIVERS  
ET  
EXAGÉRÉMENT  
LIBRE.**

Patrick Boucheron  
*Ce que peut l'histoire*

# LE GROUPE, REGARD DEPUIS LES MUSIQUES ACTUELLES

Nicolas Fournier,  
musicien accompagnant,  
professeur de FM et pratiques collectives  
à l'école de musique du Sud Est Manceau,  
nous propose cette réflexion sur le  
groupe et son accompagnement  
pédagogique.

Un regard depuis les musiques  
amplifiées, à même d'offrir des  
résonances avec le piano collectif.

L'enseignement artistique public, et la sphère de  
courants culturels variés qu'on rassemble  
commodément sous le terme de « musiques  
actuelles », ont longtemps évolué d'une manière  
tout à fait indépendante, l'un s'appliquant à  
maintenir les fondamentaux d'une pédagogie  
axée sur une formation individuelle et normative  
de l'instrumentiste, l'autre développant une  
logique axée prioritairement sur une production  
artistique le plus souvent collective.

Il existe encore aujourd'hui un faisceau de  
nuances, de différences, voire d'oppositions  
parfois frontales, entre les modalités de la  
pratique musicale se déroulant au sein de  
l'enseignement public, ou se réclamant de cette  
culture, et celles en vigueur dans l'écosystème  
des musiques actuelles : revendications  
esthétiques, rapport aux techniques liées,  
définitions différenciées de l'autorité, du parcours  
du musicien... Autant de regards qui contribuent,  
chacun à leur manière, à construire la diversité et  
la richesse de la production musicale actuelle.

A l'heure où nombre de pédagogues de  
« l'institution » se tournent vers la pratique  
collective, s'en saisissant comme un outil  
potentiellement fondamental dans la  
construction des parcours d'élèves d'aujourd'hui  
et de demain, il me semble intéressant d'apporter  
un éclairage sur la manière dont le rapport  
individu / collectif se construit chez les  
musiciens se réclamant des musiques actuelles,  
notamment à travers une figure inusitée dans le  
champ des musiques savantes : le groupe de  
musique.

Car, dans le fond, qu'est-ce qu'un groupe de  
musique ? Pourquoi cette modalité particulière  
de production musicale s'est-elle imposée  
comme une norme dans bien des esthétiques ?  
Que peut-elle nous apprendre sur le lien entre  
individu et collectif, ou sur son rapport à la  
création ? Et comment cette modalité de  
pratique peut-elle être réinvestie au sein des  
écoles de musique ?

## LE GROUPE : HISTOIRE RÉCENTE D'UN MODÈLE

Si la figure du groupe apparaît très tôt dans  
l'histoire des musiques actuelles, sa naissance  
ne coïncide pas tout à fait avec la genèse des  
premières musiques amplifiées aux États-Unis :  
des artistes fondateurs comme Chuck Berry,  
Elvis Presley et autres Bill Haley évoluent en leur

nom propre, accompagnés de musiciens restés le plus souvent en second plan. C'est au contraire pendant les années 60 et la *British Invasion* que le groupe de musique semble trouver ses racines, à travers les figures des Rolling Stones, des Kinks, ou bien plus encore chez les Beatles, qui deviendront une figure archétypale, à bien des égards indépassable.

Au delà des considérations musicales, le succès des Beatles est aussi gagné par l'image. Ce sont les premiers à non seulement adopter une identité visuelle commune, mais également à donner l'image d'une co-direction artistique et humaine : en témoignent leurs pochettes d'albums, faisant apparaître le groupe comme une entité à quatre têtes, peu ou prou inséparables. Pour autant, l'individu garde une place au sein de cette image de groupe et apporte même une plus-value à l'ensemble, par le biais d'un storytelling donnant à voir, à imaginer le quotidien du collectif et les interactions entre ses membres.

Plus tardifs, des groupes comme Queen ou Kiss abonderont également dans la construction d'un imaginaire lié au groupe de musique, qui devient et reste encore aujourd'hui un standard dans toutes les esthétiques liées au rock ou à la pop.

Une rapide photographie de la scène amateur comme professionnelle en témoigne : fonder ou rejoindre un groupe de musique est aujourd'hui le premier outil de structuration de la pratique des musiques amplifiées. Cette disposition peut pourtant sembler paradoxale si elle est mise en relation avec l'indépendance affirmée par beaucoup de ces mêmes musiciens, qui s'exprime notamment par une grande part d'auto-formation, un soin apporté à l'expression

individuelle et par un certain esprit DIY. En d'autres termes : comment concilier une culture artistique centrée sur l'individu avec les contraintes d'une production presque toujours collective ?

## **UNE PRATIQUE COLLECTIVE SOUS CONTRAT SOCIAL**

C'est l'enjeu civique qui me semble le plus pertinent pour comprendre cette problématique : en agglomérant des individus au sein d'un groupe de musique, c'est un projet de société qui se fonde, basé sur l'adhésion à un idéal commun (ici esthétique), et sur la libre coopération de ses membres. Cette société, qui peut connaître ses propres règles hiérarchiques (comme l'émergence d'un leader), reste le produit de ce que ses membres y apportent : le groupe est par conséquent le produit de l'expression individuelle, de la créativité de chacun, tout en étant le premier jalon de la transformation de cette créativité vers une nouvelle forme de normativité, dans la naissance du son, du nom et de l'image du groupe.

Le groupe de musique n'est pas un orchestre, dans la mesure où il est avant tout le produit d'une synthèse complexe des jeux d'influences, de pouvoir, de l'imaginaire individuel et des aspirations fondamentales de chacun de ses membres. À ce titre, l'intervention pédagogique se doit de repenser radicalement son approche : c'est ce que développe la notion d'accompagnement artistique, pensée et mise en œuvre notamment par des acteurs associatifs historiques.

Pour autant, et si on ne peut pas décréter qu'un groupe d'élèves peut ou doit transformer une pratique « d'atelier » en une pratique de « groupe de musique », il reste possible de ne pas fermer la porte à cette éventualité : par la compréhension, l'association et l'intégration des aspirations individuelles de chacun, par la volonté de co-construire les contenus des séances ou les méthodologies employées, voire pourquoi pas en quittant la salle de répétition pour un temps donné, le pédagogue laisse autant d'opportunités à ce que puissent s'exprimer d'abord les affirmations individuelles

puis leur coopération constructive : une étape essentielle à la prise d'autonomie puis à l'émancipation de tout musicien éclairé. Voire de tout citoyen ?

À contre-pied d'une culture musicienne se construisant autour de la notion d'excellence individuelle, le groupe de musique nous invite à appréhender toute la pertinence d'une logique de coopération appliquée à la création musicale. Un succès résumé par cet adage : « seul on va plus vite, mais à plusieurs on va plus loin ».

**Nicolas Fournier**

Musicien (SolOrkestar, Barons Freaks),  
professeur de FM et pratiques collectives  
à l'école de musique du Sud Est Manceau  
[nicolas.fournier@groolot.net](mailto:nicolas.fournier@groolot.net)

# UN PARAPLUIE ET UN MANTEAU DE PAILLE

La compositrice Sophie Lacaze nous livre une pièce pour deux pianistes sur un piano : l'un sur le clavier, l'autre dans les cordes.

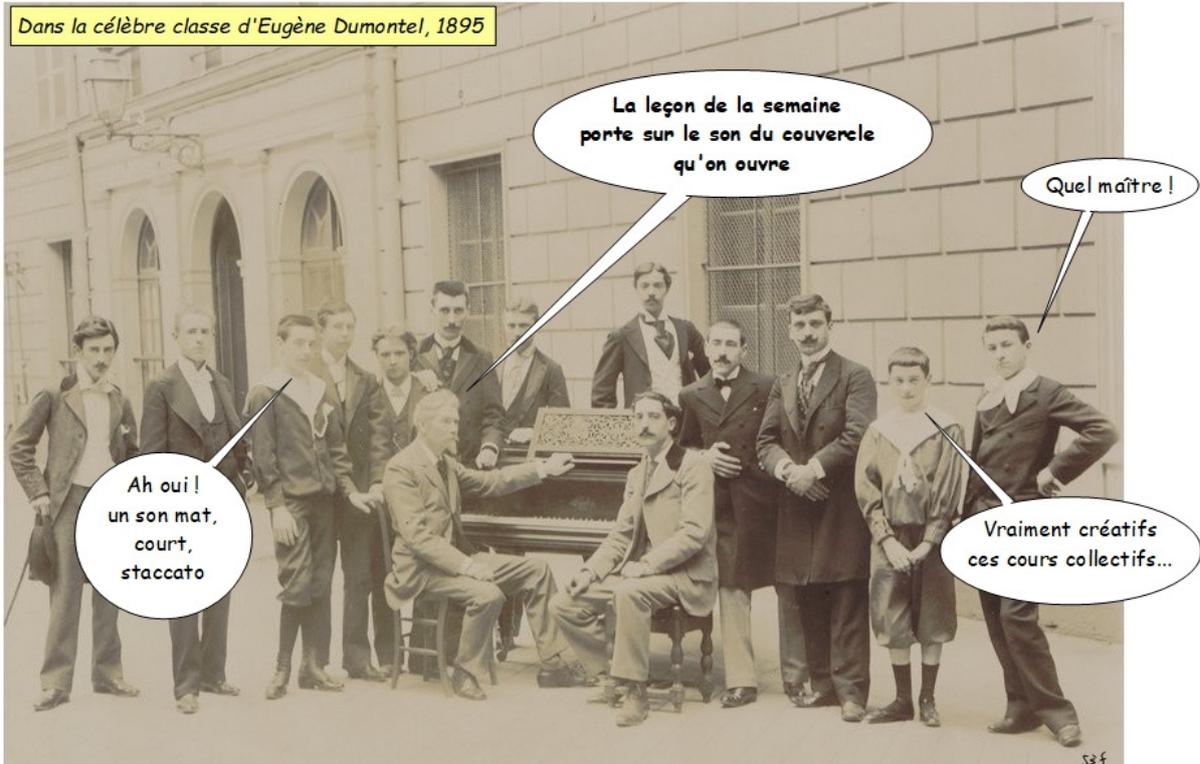
La partition complète est accessible sur le lien ci-dessous.

Merci d'échanger avec Sophie Lacaze si vous faites jouer cette pièce :  
[sophie@sophielacaze.com](mailto:sophie@sophielacaze.com)

<https://lewebpedagogique.com/pianomanonsolo/?p=764>

The image displays a musical score for two pianists. The top system features a treble clef staff with the instruction *Pizz (dans les cordes)* above it, and a bass clef staff with the instruction *Clavier* above it. Both staves are marked with *mp*. The bottom system continues the piece, starting with a measure number '4' above the first staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Dans la célèbre classe d'Eugène Dumontel, 1895



Sèf, Série 2 - Numéro 8  
sefworkshop@gmail.com

# CATALOGUE D'ŒUVRES CONTEMPORAINES (2)

Voici une liste d'œuvres pour deux pianos, extraite du catalogue de la Maison de la Musique Contemporaine. Les références de cette sélection bénéficient d'une visibilité sur le web, ce qui permet de les découvrir de chez soi ou d'ailleurs.

Pour trouver l'ensemble des œuvres répertoriées par la Maison, le catalogue en ligne est à votre disposition : <http://catalogue.cdmc.asso.fr/exploitation/>

.ADAMS, John *Hallelujah junction*

1996 2 pianos Boosey & Hawkes

> Enregistrement vidéo live : <https://www.youtube.com/watch?v=i7ENgSaDyZg>

> Master Class avec John Adams (anglais) :

<https://musaic.nws.edu/videos/john-adams-hallelujah-junction>

.ANDRÉ, Mark *S1*

2012 2 pianos Peters

> Enregistrement sonore : <https://soundcloud.com/mark-andre/s1-f-r-2-konzertfl-gel-mark>

> Partition sur Issuu : [https://issuu.com/editionpeters/docs/ep\\_12621\\_\\_mark\\_andre\\_s1\\_\\_\\_score](https://issuu.com/editionpeters/docs/ep_12621__mark_andre_s1___score)

.CHAURIS, Yves *Mineral pianos*

2019 2 pianos Billaudot

> Enregistrement sonore sur le site du compositeur :

<https://www.yveschauris.com/fr/mineral-pianos/>

> Extrait de la partition sur le site de l'éditeur :

<https://fr.calameo.com/read/0052292720bab012c1601>

.DUCOL, Bruno *Nu descendant un escalier*

1997 2 pianos Notissimo

> Vidéo sur Dailymotion : <https://www.dailymotion.com/video/xqp7b1>

.DUTILLEUX, Henri *Figures de résonances*

1970 2 pianos Heugel

> Enregistrement vidéo live (4 vidéos) :

<https://www.youtube.com/watch?v=2OmZQgTsudQ> ;

<https://www.youtube.com/watch?v=mGZ3PJmCG6g> ;

[https://www.youtube.com/watch?v=TSti\\_xpyfXc](https://www.youtube.com/watch?v=TSti_xpyfXc) ;

<https://www.youtube.com/watch?v=5ml9RzyyKUQ>

.EÖTVÓS, Peter *Kosmos (version pour 2 pianos)*

2 pianos Salabert

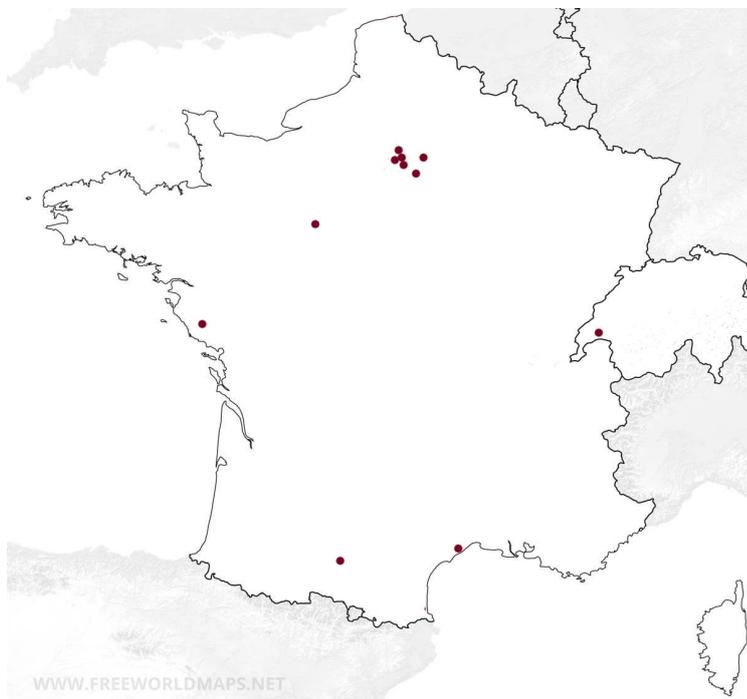
> Enregistrement vidéo Live : [https://www.youtube.com/watch?v=XzV6qo9K\\_xk](https://www.youtube.com/watch?v=XzV6qo9K_xk)

- .FERNEYHOUGH, Brian      *Sonata for two pianos*  
1966      2 pianos      Peters  
> Enregistrement vidéo :  
<https://www.youtube.com/watch?v=a3CscYGVBF4&list=PL8hVc6VvPyKlrMLgxf9T6M7b9R9eEaMLY&index=7>
- .FÉRON, Alain      *Le miroir et le masque*  
1985      2 pianos      Durand  
> Enregistrement vidéo : [https://www.youtube.com/watch?v=hgp\\_0MObHpo](https://www.youtube.com/watch?v=hgp_0MObHpo)
- .GLASS, Philip      *Four movements for two pianos*  
2008      2 pianos      Dunvagen Music Publishers  
> Enregistrement vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=rffmw0i5M8o>
- .JOLAS, Betsy      *Teletalks*  
2008      2 pianos      Leduc  
> Enregistrement sonore (3 fichiers) :  
<https://soundcloud.com/betsy-jolas/teletalks-part-1>  
<https://soundcloud.com/betsy-jolas/teletalks-part-2>  
<https://soundcloud.com/betsy-jolas/teletalks-part-3>
- .KAGEL, Mauricio      *Der Eid des Hippokrates*  
1984      Piano à 3 mains      Verlag  
> Enregistrement vidéo live : [https://www.youtube.com/watch?v=kdXg8ZFY\\_DU](https://www.youtube.com/watch?v=kdXg8ZFY_DU)
- .KYBURZ, Hanspeter      *Ptyx*  
2015      2 pianos      Breitkopf & Härtel  
> Enregistrement vidéo live : <https://www.youtube.com/watch?v=Xg3OVVYkDJ8>
- .LINDBERG, Magnus      *Play 1*  
1979      2 pianos      Inédit  
> Enregistrement vidéo live : <https://www.youtube.com/watch?v=mN2jpiOWpFo>
- .LUTOSLAWSKI, Witold      *Variations sur un thème de Paganini*  
1941      2 pianos      Chester  
> Enregistrement vidéo live : <https://www.youtube.com/watch?v=Yhzcvv4TnW8>
- .MACHUEL, Thierry      *Lebensfuge*  
2009      piano 4 mains      Éditions musicales du Temple  
> Enregistrement CD sur Youtube :  
<https://www.youtube.com/watch?v=6stRDODxscs.;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=MRnpc4KTh-M>

- .MEÏMOUN, François     *Hora*  
2017     2 pianos     Durand-Salabert-Eschig, Universal Music Publishing  
> Enregistrement sonore sur le site de France Musique :  
<https://www.francemusique.fr/concert/la-grave-eglise-messiaen-debussy-meimoun-vermeulin-wagner>
- .MESSIAEN, Olivier     *Visions de l'Amen*  
1943     2 pianos     Durand  
> Enregistrement vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=E2j8JE68qC8>
- .OHANA, Maurice     *Sorôn-Ngó*  
1969     2 pianos     Jobert  
> Enregistrement vidéo (extrait d'un CD) : <https://www.youtube.com/watch?v=T6B2vLkVw4>
- .PÄRT, Arvo     *Hymne to a great city*  
2000     2 pianos     Universal Edition  
> Enregistrement vidéo live : [https://www.youtube.com/watch?v=7--c\\_cJeRjc](https://www.youtube.com/watch?v=7--c_cJeRjc)
- .REICH, Steve     *Piano phase*  
1967     2 pianos     Universal Music  
> Enregistrement vidéo live : <https://www.youtube.com/watch?v=i0345c6zNfM>
- .RIHM, Wolfgang     *Über-Schrift*  
2003     2 pianos     Universal Edition  
> Enregistrement vidéo (extrait d'un CD) : <https://www.youtube.com/watch?v=JU0pETPx2g>
- .SAUNDERS, Rebecca     *Choler*  
2004     2 pianos     Peters  
> Enregistrement sonore sur le site de la compositrice : <https://www.rebeccasaunders.net/choler>
- .SCELSI, Giacinto     *Rotativa*  
1930     2 pianos     Salabert  
> Enregistrement vidéo live : <https://www.youtube.com/watch?v=8mxUkascCMQ>
- .STOCKHAUSEN, Karlheinz     *Mantra*  
1970     2 pianos     Stockhausen Verlag  
> Enregistrement vidéo live : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_6EXW0WaA-c&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=_6EXW0WaA-c&feature=emb_title)
- .ZINSSTAG, Gérard     *Incalzando*  
1981     2 pianos     Salabert  
> Enregistrement sur le site du compositeur :  
[http://www.gerardzinsstag.ch/index.php?id=15&no\\_cache=1](http://www.gerardzinsstag.ch/index.php?id=15&no_cache=1)

# CONTACT

## PLAN DU NUMÉRO 2 :



Pour publier  
dans le prochain numéro,  
ou le recevoir,  
(si ce n'est pas déjà le cas) ;  
pour participer  
à la biennale 2022 ;  
pour poster  
sur le site *Piano ma non solo* ;  
pour toute question,  
remarque ou suggestion :  
[fabien.cailleteau@hotmail.fr](mailto:fabien.cailleteau@hotmail.fr)

[https://lewebpedagogique.com/  
pianomanonsolo/](https://lewebpedagogique.com/pianomanonsolo/)

## LA BIENNALE DE PIANO COLLECTIF :

Du 27 au 30 janvier 2022, le conservatoire de Saint-Denis organise la 1<sup>ère</sup> édition de la biennale de piano collectif, rencontre des acteurs d'une pédagogie et d'une pratique du piano collectif. Au programme, tables rondes, rencontres métier, ateliers participatifs, conférences, concerts seront autant de moments de découverte et d'échange autour du piano à plusieurs.

Cette biennale sera l'occasion de partager, poser, questionner, expérimenter des pratiques et savoir-faire en résonance avec la ville de Saint-Denis.

Partenaires : Pôle Sup'93, ESMD de Lille, MSH Paris-Nord, CICM Paris 8, Maison de la musique contemporaine, ainsi que des professeurs d'Amiens, Douai, Epinay, Laval, Paris, Pierrefitte, Rennes, Vannes...

La biennale de piano collectif est soutenue par la DRAC Ile-de-France et le Conseil départemental de Seine-Saint-Denis

**PISTE CACHÉE :** <https://www.youtube.com/watch?v=iO284FtWPkk>

Un grand merci aux seize contributrices et contributeurs de ce numéro !  
Et particulièrement à Gaëlle Pavie, pour ses patientes relectures...

Le *Journal de la biennale* est un trimestriel numérique et collectif.