

## Instruments

Gilles Marcotte

---

Volume 40, Number 4 (238), August 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60684ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Marcotte, G. (1998). Instruments. *Liberté*, 40(4), 118–123.

# L'amateur de musique

GILLES MARCOTTE

## INSTRUMENTS

Vous vous trouvez à Salzbourg, le 25 août 1959, et vous ne savez trop que faire de votre soirée. Sur une affiche, vous lisez le nom de Glenn Gould. Vous avez vaguement entendu parler de ce jeune pianiste canadien. L'année précédente, il a joué le *Concerto en ré mineur* de Bach avec le Concertgebouw d'Amsterdam, dirigé par Dimitri Mitropoulos, mais le récital qui devait suivre a été annulé. Cette année encore, il a dû être remplacé par Clifford Curzon, avec l'orchestre de la RTF. Indisposé, dit-on. Il y a des artistes, comme ça, qui sont souvent indisposés. De quel droit, mon Dieu, eux qui sont si bien payés ? L'amateur de musique est un homme impitoyable.

Vous irez tout de même, puisqu'il y a des billets disponibles, attiré moins par la réputation du pianiste que par le programme, fort original ma foi, qu'il a composé : une *Fantaisie* de Sweelinck, compositeur qu'on entend le plus souvent à l'église ; une *Sonate* de Mozart, Salzbourg oblige ; la *Suite opus 25* d'Arnold Schoenberg, terreur des oreilles fragiles ; enfin, et ça, mon Dieu, ce n'est pas joué très souvent non plus, les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach.

Il se pourrait cependant que, dans le trop court intervalle temporel qui sépare votre dîner — une collation plutôt — et l'heure du concert, vous regrettiez un peu d'avoir pris votre billet. Il fait un temps des dieux, en ce début de soirée, à Salzbourg. Et, malgré quelques dénés

de réalité, il vous semble que toutes les dames et demoiselles croisées sur le trottoir ont le visage princier, presque trop beau d'Élisabeth Schwarzkopf. Les lumières s'allumeront bientôt devant la cathédrale et autour du château qui, là-haut, domine la ville de sa masse bienveillante. Imaginons que le prince-archevêque est encore là, et qu'il fait des misères à Wolfgang Amadeus Mozart. Le moment est parfait, en quelque sorte musical. Vous irez, quand même, vous enfermer dans la salle de concert : un billet, c'est sacré.

La salle n'est pas pleine, loin de là, et vous n'en êtes pas fâché, parce que cela vous permet de vous installer dans un fauteuil isolé, à bonne distance de ces auditeurs qui, eux, toussent, étendent les jambes trop loin, échangent des confidences inopportunes avec leurs voisins. Autre avantage de cet auditoire clairsemé : ceux qui sont venus sont de vrais amateurs, de ceux que la pyrotechnie pianistique n'attire pas particulièrement, et qui prisent avant tout la connaissance, la découverte. Vous savourez comme toujours, sans aucune impatience, les instants indécis qui précèdent le début du concert, et vous êtes même légèrement déçu quand apparaît sur la scène un jeune homme un peu pressé qui se précipite sur le piano et commence à jouer — mais qui donc ? — Jan Pieterszoon Sweelinck.

Naturellement, vous connaissez Sweelinck, puisque je vous ai déjà vu, à Montréal, assister à des concerts d'orgue, à l'Immaculée-Conception ou même à l'Ora-toire, où pourtant l'acoustique est si déplorable. Enfin, connaître, c'est un peu trop dire. Vous veniez dans une de ces églises pour entendre du Bach, peut-être du Buxtehude, ou du César Franck, et vous écoutiez Sweelinck en attendant, distraitement. Mais ici, à Salzbourg, au piano, Sweelinck ? Vous ne vous attendiez pas à ça, et vous n'attendiez pas ce qui vous arrive de la scène, là-bas, cette musique passionnée, éblouissante, qui semble

avoir été faite depuis toujours pour l'instrument que joue le pianiste. La question de l'authenticité, de la légitimité d'une transposition, ne se pose pas. De cette partition étonnante, où alternent les mouvements lents et les très rapides, fulgurants, et qui appartient sans doute de droit aux clavecinistes, Glenn Gould fait littéralement ce qu'il veut, c'est-à-dire qu'il investit l'œuvre de sa propre volonté, de son propre désir de jouer, il la soumet à l'injustice de son propre génie.

Sweelinck, dans cette aventure — car c'est bien dans une aventure que vous êtes embarqué ce soir, vous ne savez pas très bien où vous allez —, Sweelinck, le vieux Sweelinck devient l'exact contemporain de l'inventeur et maître du dodécaphonisme viennois, Arnold Schoenberg. Ils se rejoignent dans le siècle de Glenn Gould, dans le piano de Glenn Gould. J'ai toujours aimé Schoenberg, malgré les photographies qui le montrent amer, un peu grimaçant; et j'oserai peut-être parler un jour, dans cette chronique, de son opéra inachevé *Moïse et Aaron*, qui est à mon avis une des très grandes œuvres du siècle qui s'achève, toutes disciplines artistiques confondues. Mais ici, ce soir, nous entendons une toute petite chose, la *Suite pour piano opus 25*, en huit brefs mouvements, œuvre charmante que Glenn Gould fait briller de tous ses feux. Quel autre pianiste aurait pu faire vivre ainsi cette *Suite* de Schoenberg? Alfred Brendel, dites-vous? Oui, bien sûr, et il aime Schoenberg, il joue bien Schoenberg. Alfred Brendel est un très bon pianiste. Glenn Gould, c'est autre chose: disons, pour faire court, un créateur.

Peut-être entendrez-vous, comme moi, dans la *Sonate en do majeur* de Mozart, un écho de cette méfiance qu'avait Glenn Gould à l'égard du divin bambin. Mais vous êtes comme assommé par ce que vous avez entendu auparavant, hors de vous-même, et vous ne songerez même pas à sortir à l'entracte, vous resterez collé à votre fauteuil, n'entendant que de très loin les voix allemandes

qui murmurent là-bas avec une animation un peu spéciale. Vous écouterez un peu plus tard les *Variations Goldberg* comme en rêve, subjugué par une maîtrise pianistique, une intelligence musicale à nulles autres pareilles. Vous en oublierez même d'applaudir, à la fin, au contraire de cet auditoire qui se déchaîne dans l'enthousiasme, et obtient des rappels — Bach, toujours du Bach.

Vous lirez, le lendemain, dans le *Kurier* de Vienne, sous la signature de Herbert Schneiber: «Chaque note révélait un don musical d'ordre supérieur, que seuls de rares artistes peuvent utiliser de cette façon. L'art musical de Gould ne relève pas du talent mais du génie...»

Vous étiez à Salzbourg, vous, cette année-là. Moi, j'écoute le disque de ce récital à Montréal, en 1998, et il me semble que je n'ai jamais entendu Glenn Gould s'exprimer plus complètement. Je rends un hommage particulier au preneur de son, qui rend la main gauche — cette main gauche si souvent sacrifiée dans les enregistrements! — extrêmement présente et donne ainsi une clarté particulière au contrepoint. Mais je sais, hélas, ce qui me manque: l'atmosphère, la surprise; mais aussi, peut-être surtout, le son du piano, le vrai son du piano.

\*

Il y avait quelque temps, il faut l'avouer, que je n'avais pas entendu véritablement le son du piano. On écoute des disques, on s'habitue au succédané, et quand, à la Chapelle historique du Bon Pasteur, par exemple, Louise Bessette commence à jouer *Phases* de Gilles Tremblay, sur le grand Fazioli, on tombe des nues, c'est comme si on n'avait jamais entendu ça, du piano. Il faut être assez près, comme on peut l'être dans cette ancienne Chapelle. Et alors, dans *Traçantes* comme dans *Phases*, les accords massifs du grave, les traits fulgurants de l'aigu, et surtout, surtout, les effets de pédales, qui jouent ici un

rôle essentiel, tout cela vous comble l'oreille. Ce sont là deux œuvres assez anciennes de Tremblay, 1976 et 1956, et me permettra-t-on de dire qu'elles trahissent, en plus d'une science de la construction sur laquelle les spécialistes élaboreront leurs commentaires, un amour profond de l'instrument? Je viens de les réécouter sur disque, magnifiquement jouées, me semble-t-il, par le grand pianiste français Claude Helffer. Mais le son, le son complet, c'est l'autre soir que je l'ai entendu, à la Chapelle du Bon Pasteur, et je ne l'oublierai pas.

On fêtait, ce soir-là, le compositeur, à qui était remis le prix Serge-Garant 1997 de la Fondation Émile-Nelligan. Je n'emploie pas sans insistance le verbe *fêter*, qui convient particulièrement à un musicien dont une grande partie de l'œuvre — je ne la connais pas toute — s'est écrite sous le signe de l'Alleluia, de la reconnaissance, de la gloire du monde. On a aussi entendu une chose écrite spécialement pour le fils violoncelliste, Emmanuel Tremblay, *Cèdres en voiles* (*Thrène pour le Liban*), œuvre subtile, complexe, jouant abondamment sur les quarts de ton, que très évidemment il faudra entendre encore quelques fois avant de l'investir vraiment de sa propre écoute.

\*

Le violoncelle. J'entends la voix un peu traînante de Robert Marteau, il y a plusieurs années, à Montréal, disant après une écoute des *Suites* de Bach qu'il y entendait le son même, la voix du bois...

Je retrouve deux de ces *Suites* à la télévision, dans l'interprétation filmique qu'a voulu en donner Yo Yo Ma. Entreprise risquée, c'est le moins qu'on puisse dire: qu'est-ce que l'image peut ajouter à une musique si dense, si complète? Je ne me suis pas rendu au bout de la première *Suite*, qui associe le violoncelle à la politique municipale, pour construire un jardin public — un jardin musical? — au centre de Boston. Je me suis laissé prendre,

en revanche, par l'interprétation chorégraphique de la *Troisième*, parce que la rigueur et la fluidité des mouvements *répétaient* la musique sans l'extraire de sa propre volonté. Disons les choses un peu crûment: j'ai besoin des *Suites pour violoncelle* de Bach, elles me sont nécessaires; les images qu'on peut faire d'elles, à partir d'elles, si intelligentes soient-elles, ne le sont pas.

Je reviens à Robert Marteau, dont je termine la lecture du dernier livre, *Le Louvre entrouvert*, avec le sentiment constant d'un gain à la fois sensible et spirituel. (Pour Marteau, bien sûr, la clôture n'existe pas...) Le titre du livre dit bien qu'il n'appartient pas à ma chronique. Mais, au Louvre, parmi les tableaux plus ou moins célèbres qu'il rencontre, qu'il lit, Robert Marteau rencontre parfois, aussi, la musique. Ceci, par exemple:

*Le vent vient d'ouest. Il est donc gris. Ce qu'il dit, je l'écoutais pas plus tard qu'hier au soir du piano de Debussy. À cette grisaille humide, c'est David Téniers le Jeune qui, par inadvertance...*

Et comment, rencontrant Watteau, ne pas parler de Mozart?

*Watteau, c'est notre Mozart: si grands qu'ils soient l'un et l'autre, tous deux œuvrent au-dessous de leur génie, à cause de l'époque où le ricanement se mêle sans cesse à la gravité du juge et du sage égarés.*

(Phrase que peut-être Glenn Gould n'aurait pas refusé de signer...)

Ainsi vit la musique, occupant les pensées de celui qui chaque jour ou presque va, au Louvre, faire sa provision d'images, de sens. Il y en a aussi, de la musique, dans la prose de Robert Marteau, une des plus belles qui se puissent lire aujourd'hui.