

E d i t o r i a l

Autres concerts

Dans ce numéro, *L'Enveloppe* clôt son cycle consacré au rapport entre musique contemporaine et pédagogie.

L'entretien avec Marie-Claude Ségard, Directrice du Conservatoire National de Région de Strasbourg, nous fait rentrer dans le vif de la question avec l'enseignement de la pratique de la musique contemporaine et l'implication de son établissement, à travers plus de dix ans de partenariat avec le festival Musica, la classe de composition d'Ivan Fedele, et la participation active des élèves et étudiants pour une diffusion de haute qualité.

Deux livres font également l'objet d'une présentation, en raison des problématiques qu'ils développent par rapport à la musique d'aujourd'hui. Ainsi, Bruno Bossis étudie le rôle et le traitement de la voix dans la musique contemporaine ; Jean-Yves Bosseur aborde la problématique complexe de la notation. Un troisième compte-rendu nous offre une lecture de l'ouvrage d'Arthur A. Reblitz, qui se penche sur l'histoire, la facture, l'accord et l'entretien du piano.

Dans le prochain numéro, *L'Enveloppe* souhaite réaliser une édition spéciale (d'autres verront le jour plus tard...), avec une sélection de jeunes compositeurs européens. Pour cette première, nous présenterons des compositeurs italiens, français et belges.

Ce sera également l'occasion pour *L'Enveloppe* de réfléchir sur son avenir. Nous prenons conscience des limites de notre format actuel de diffusion, par rapport à toutes les choses que nous désirerions communiquer : non seulement les concerts, mais aussi les parutions de CDs, DVDs, livres, les présentations de compositeurs, ensembles ou interprètes, les analyses de pièces du répertoire ou de créations. En effet, considérée dans sa diversité, la vie musicale est trop active et riche pour être résumée en une feuille A3 recto-verso, tout en sachant que notre but n'est pas non plus d'être exhaustif. Le projet d'une revue électronique pourrait répondre à nos attentes. Le papier ne serait pas abandonné, mais dresserait le sommaire de chaque numéro, présenterait brièvement les articles, développés de manière plus approfondie sur un site Internet qu'il nous reste à créer.

O l i v i e r C l a s s  
G r a z i a G i a c c o

**Musica**

**Mercredi 5 octobre à 15 h et à 18 h**

**Théâtre National de Strasbourg - Salle Gignoux**

*L'Amour à sept cordes*

Spectacle musical jeune public de Garth Knox

Viola d'amour et alto : Garth Knox

Mise en son : Philippe Bosès

Durée : 50'

Renseignements : info@festival-musica.org - 03 88 23 46 46

www.festival-musica.org

**Ensemble Recherche**

**19 octobre 05 Karlsruhe, Produktion**

Webern Trio op. 20

**21 octobre 05 Karlsruhe, ZKM**

Pritchard, *Decoy* - Rojko, *Rondo-vouz* - Tenney, *Critical Band*

mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR

**27 octobre 05 Freiburg, Konzerthaus, Abonnement 1**

Pagh-Paan, *Wundgeträumt* - Mantovani, *You are connected* -

Fedele, *Immagini da Escher* - Hosokawa, *Drawing*

Nach(t)gespräch mit Ulrich Mosch, Mitschnitt des SWR Freiburg

Site de l'ensemble : <http://www.ensemble-recherche.de/>

E-mail : info@ensemble-recherche.de

L ' E n v e l o p p e  
Septembre-Octobre 2005 N. 09

S o m m a i r e

Editorial

Entretien avec Marie-Claude Ségard

Bossis : *La Voix et la machine*

Bosseur : *Du son au signe*

Reblitz : *Le piano*

Directeurs de publication : Grazia Giacco, Olivier Class

Equipe de rédaction : O. Class, C. Formery, G. Giacco

Graphisme titre : Didier Guth

Imprimerie : Service de l'Imprimerie de l'UMB de Strasbourg

Dépôt légal : septembre 2005 ISSN : 1765-1239

Contacts : lenveloppe@free.fr Site : [www.umb.u-strasbg.fr/enveloppe.html](http://www.umb.u-strasbg.fr/enveloppe.html)

*L'Enveloppe* est soutenue par la Formation Doctorale de l'UFR Arts de l'Université Marc-Bloch de Strasbourg.

Tous droits réservés. Reproduction interdite (Code de la Propriété intellectuelle).

Les directeurs de la publication se dégagent de toute responsabilité quant aux propos formulés dans les articles et entretiens publiés, qui n'engagent que leurs auteurs.

## **La musique contemporaine au Conservatoire National de Région de Strasbourg** **Entretien avec Marie-Claude Ségard, directrice**

**Dès votre arrivée au CNR de Strasbourg, vous avez entamé une collaboration active et fructueuse avec le Festival Musica, permettant aux élèves de s'y produire, et surtout de travailler pendant un an (voire deux) avec un compositeur en résidence. Sur quels critères vous basez-vous pour sélectionner celui-ci ?**

Les critères évoluent avec le temps car la situation change à chaque fois. Au début, comme nous ignorions quel en serait l'accueil au Conservatoire, il fallait quelque'un d'incontestable, de respectable, mais aussi de très pédagogue. Klaus Huber a accepté notre invitation. En outre, il est venu avec un jeune compositeur allemand, Günther Steinke, qui a su établir un lien générationnel avec les étudiants. Par la suite, nous avons toujours posé deux critères. D'une part, la personnalité, le charisme, l'aptitude à communiquer les idées, et d'autre part, l'œuvre, tout en veillant à varier les styles, les écoles, les générations, et les pays d'origine des compositeurs. Au fil des ans, un panorama très riche s'est constitué, sans limites, sans a priori, sans hiérarchie. Depuis 1992, se sont succédés Klaus Huber et Günther Steinke, Michèle Reverdy, Ahmed Essyad, Luca Francesconi et Gualtiero Dazzi, Ivan Fedele et Franco Donatoni, Georges Aperghis, Luis de Pablo et Ramon Lazkano, Pascal Dusapin, Thierry De Mey, Yan Maresz. En 2004-2005, le Conservatoire accueille Kaija Saariaho accompagnée du violoncelliste Anssi Karttunen.

**En comparant les activités proposées par chacun des résidents, trouvez-vous parfois des idées communes, et le cas échéant, pensez-vous qu'ils ont la même conception du rapport avec les élèves ? Sinon, comment les différences s'expriment-elles, et comment les élèves passent-ils du monde de l'un à celui du suivant ?**

Cela se fait assez naturellement. D'une part, la communauté des élèves se renouvelle, et d'autre part, ils ne sont pas tous concernés par toutes les résidences. D'ailleurs, l'un des critères de sélection des compositeurs est aussi la possibilité de varier les publics, bien que cela ne soit pas toujours possible. De leur côté, les résidents n'ont pas la même conception du rapport aux élèves. Cela dépend de leur personnalité, de leur âge, ou de leur parcours. Certains n'ont jamais fréquenté de Conservatoire, ne savent donc pas ce que c'est que d'être élève, et ont très peur de pénétrer dans l'institution. Il est donc assez intéressant de voir comment ils trouvent leur place, une fois qu'ils ont fait abstraction de leurs idées préconçues vis-à-vis de l'institution. A l'inverse, Georges Aperghis par exemple s'intéressait à la « pépinière », aux personnes qu'il faisait travailler en groupes, en ateliers, comme il l'a toujours fait dans ses travaux précédents. Entre ces deux extrêmes, Luis de Pablo était plus professoral dans son attitude, sans être rigide pour autant. On retrouve des idées communes d'une résidence à l'autre, comme l'analyse des œuvres. Mais parfois, les compositeurs n'aiment pas parler de leurs travaux, c'est pourquoi d'autres le font à leur place. En outre, les idées communes ne s'expriment pas toujours de la même manière de l'un à l'autre. C'est d'ailleurs l'un de mes rôles : susciter cette variété et faire en sorte que le compositeur soit naturel, qu'il n'essaie pas de répondre à une idée préconçue de la situation. Ce qui est intéressant, c'est justement qu'il perturbe l'institution.

**Depuis plusieurs années, le CNR accueille une classe de composition, confiée à Ivan Fedele, et programme régulièrement les travaux des élèves en concerts publics (notamment à Musica.), et interprétés par leurs camarades instrumentistes ou/et chanteurs. Comment la collaboration se passe-t-elle ? Peut-on parler d'un département de musique contemporaine ?**

La musique contemporaine est celle d'aujourd'hui, celle que l'on est en train de créer, d'inventer, d'expérimenter, et on ne sait pas si elle va rester ou non. C'est donc la première musique à laquelle les

jeunes devraient avoir accès. Elle appartient à tout le monde et pas uniquement à un groupuscule. C'est pourquoi elle doit traverser le Conservatoire et ne jamais se cloisonner au sein d'un département. La classe de composition s'est construite sur trois critères principaux. Tout d'abord, l'admission des nouveaux étudiants se joue sur l'évaluation de leur personnalité, de leur créativité et de leur imaginaire, plus que sur leur parcours ou les diplômes qu'ils possèdent déjà. Les cours sont avant tout des ateliers collectifs et se déroulent sur le principe de l'échange. Enfin, il s'agit d'établir un aller-retour entre eux et les étudiants instrumentistes ou chanteurs qui exécutent leurs œuvres. Les jeunes compositeurs doivent apprendre à profiter de ce potentiel constitué par leurs camarades interprètes.

**Depuis que toutes ces activités ont été mises en place, constatez-vous une fréquentation plus importante des concerts de musique contemporaine par les élèves ?**

Si l'on observe les activités du Conservatoire, on y trouve beaucoup de musique contemporaine. Mais le plus souvent, elle est mélangée avec des musiques de styles et époques différents. Il en va de même pour les examens. On ne peut donc pas dire qu'il s'agit de « concerts de musique contemporaine » purs, à l'exception de Musica, qui est une manifestation spécialisée. A la demande des étudiants, Musica a développé une politique incitative à l'égard des jeunes. Ceux qui y jouent peuvent avoir des places gratuites aux autres concerts du festival, dans la limite des places disponibles. Mais le plus intéressant est que ce sont les étudiants qui en ont fait la demande, ce qui montre qu'ils se sentent concernés. Et Musica voit ainsi son public rajeunir.

**« L'exil » du Conservatoire à la Laiterie vous a privé d'auditorium, mais vous avez su investir avec bonheur de nombreux lieux de la Ville de Strasbourg. Pensez-vous qu'y avoir fait présenter de la musique contemporaine en-dehors de Musica a eu un impact sur le public et développé un attrait pour elle ? Avec le nouveau bâtiment de la Place de l'Etoile, le CNR sera-t-il toujours aussi présent dans la cité ?**

Le concept de musique contemporaine est une vue de l'esprit. En fait, c'est de la musique. Il y a de la bonne et de la mauvaise musique contemporaine, et il en va de même pour la musique classique. C'est une erreur que de se baser uniquement sur des critères de style ou de connaissance. Il faut plutôt faire connaître la musique en fonction des œuvres et du contexte, que le public s'interroge, que cela sonne bien. Ce n'est pas une question de chronologie : il s'agit plutôt de couleurs, de gestion du temps, d'esthétique, de sonorité. Le Conservatoire continuera donc à investir les lieux de la Ville, même une fois installé dans ses nouveaux locaux et en possession de son auditorium, car le plus grand danger serait de se renfermer.

(propos recueillis par Olivier Class)

### **Le CNR participe à Musica 2005 :**

— **Mercredi 28 septembre à 15H** : Concert jeune public — Résidence Kaija Saariaho / Anssi Karttunen, auditorium de France 3 Alsace, place de Bordeaux, 67000 Strasbourg.

— **Judi 29 septembre à 18H** : Résidence Kaija Saariaho / Anssi Karttunen, auditorium de France 3 Alsace, 67000 Strasbourg.

— **Samedi 8 octobre à 10H30** : Concert électronique — Résidence Kaija Saariaho / Anssi Karttunen, auditorium du Musée d'Art Moderne et Contemporain, 1 place Hans Jean Harp, 67000 Strasbourg.

**Contacts CNR** : Sylvie Antonovitch  
santonovitch@cus-strasbourg.net — 03 88 23 77 23

**Contacts Musica** : Mafalda Kong-Dumas  
info@festival-musica.org — 03 88 23 46 46  
www.festival-musica.org

Avec *La voix et la machine*, Bruno Bossis se penche sur le plus humain de tous les moyens d'expression, et le confronte à l'artificiel. Le paradoxe est de taille, car il met en relation le naturel à cet artificiel, et donc l'homme à sa création et son invention.

L'histoire de la musique occidentale nous montre un investissement intense du médium vocal par les compositeurs. La ligne mélodique devient de plus en plus travaillée et raffinée par l'ornementation, les mélismes et les vocalises, avant d'être pulvérisée par les compositeurs sériels, ce qui oblige le chanteur à une exigence technique accrue. Support d'un texte (le chant a toujours été lié jusqu'alors à des paroles, à quelques exceptions près), mais aussi moyen de communication, la voix se transforme alors en matériau sonore en tant que tel, la sémantique passant au second plan, lorsqu'elle n'est pas tout simplement supprimée et remplacée par des phonèmes ou des onomatopées.

Si l'éclatement de l'écriture est avant tout une conséquence de l'épuisement du système tonal, les progrès technologiques jouent un rôle tout aussi déterminant, qu'il s'agisse de l'enregistrement, la (re)diffusion téléphonique ou radiophonique, l'amplification, ou la synthèse sonore. Et ceux-ci inspirent profondément le compositeur, en suscitant de nouveaux gestes et procédés musicaux, comme en témoignent les productions de l'avant-garde des années cinquante et soixante, où la voix occupe d'ailleurs une place de prédilection. Citons entre autres chef-d'œuvres la *Sequenza III* de Berio ou *Stimmung* de Stockhausen, qui évoquent les montages et collages de bandes magnétiques pour le premier, et la synthèse additive pour le second.

Ainsi, la voix a accompagné la machine et s'est inspirée de ses possibilités. Mais cette dernière s'en est emparé pour en faire un pur matériau sonore. Enregistrée et analysée dans ses moindres détails, elle devient l'objet de toutes sortes de manipulations d'où résultent des sonorités inouïes, tandis que, dans le même temps, les chercheurs essaient avec succès de la synthétiser, de la simuler. On arrive aujourd'hui à un résultat très réaliste qui doit beaucoup aux techniques numériques, que ce soit pour la voix soliste ou en chœur. C'est la vocalité artificielle, qui « externalise le lieu de fabrication de la voix entendue vers des dispositifs technologiques. La voix machinique n'est plus issue du corps » (p. 253).

C'est cette évolution que Bruno Bossis retrace dans son ouvrage. Il y décrit ainsi le développement des technologies et leur impact sur l'écriture vocale. Il illustre ses propos en évoquant des pièces majeures, et se livre à l'analyse détaillée de *Mortuos plango, vivos voco* de Jonathan Harvey et des *Chants de l'amour* de Gérard Grisey. Il nous présente également des programmes de synthèse vocale ou de manipulation du son, notamment « Chant » et « Psola », et nous montre comment on peut conférer un caractère vocal, « voisé », à des sons électroniques ou instrumentaux, ou au contraire faire perdre cette qualité.

En outre, Bruno Bossis a le mérite de ne pas avoir centré son étude uniquement sur la technologie et l'écriture. En effet, il fait également référence à la nature, la culture, le langage, les rapports de l'individu et de la société, ainsi que l'enracinement de la voix dans le corps. Car, au-delà du contexte historique, le contexte « environnemental » joue un rôle des plus importants dans l'évolution et l'orientation des nouvelles technologies et de la vocalité artificielle.

Partons de cette considération : la notation musicale comme passage *du son au signe*, comme image (*visuelle*) d'une image (*sonore*). Le signe graphique serait donc le reflet de quelque chose qui existe dans l'imaginaire acoustique du compositeur, et qui rejoint, par l'intermédiaire d'un autre geste - physique - de l'interprète, l'image auditive de celui qui écoute. Disons que la notation est un passage du son au signe, mais d'un son qui n'existe pas encore en tant que vibration réelle, et auquel le signe donnera la possibilité d'être véritable *son*.

Comment la notation a-t-elle évolué dans l'histoire de la musique ? Quels ont été, au fil des siècles, les enjeux de l'écriture ? Ce passionnant et très bel ouvrage du compositeur et musicologue Jean-Yves Bosseur, avec de calligraphies de Roger Druet, se propose de tracer l'histoire de la notation musicale, des origines jusqu'à nos jours. Si l'étude est centrée principalement dans la sphère géographique occidentale, une dernière brève partie ouvre sur l'Extrême-Orient (*A propos de quelques notations extra-européennes*). Parallèlement à l'analyse détaillée de l'évolution des graphies musicales, soutenue par de nombreuses illustrations claires et précises, se trouve cette idée fondamentale du rapport entre *nécessités esthétiques* et *représentation graphique* : « Création et notation musicales s'influencent en effet mutuellement et les métamorphoses de l'écriture dépendent fortement de leurs interactions et de leurs tensions » (p. 7).

Quel est le rôle de la notation ? Elle a plusieurs fonctions, parmi lesquelles le fait d'être un guide pour l'interprète, un support pour l'analyste, ou encore de constituer un réservoir de signes utilisés par le compositeur. Mais Bosseur invite justement le lecteur à « envisager la notation de manière relativiste, en tant que problématique essentiellement fluctuante » (p. 8). C'est alors par son regard extrêmement fin sur la relativité du signe notationnel que nous rentrons dans le *labyrinthe* des « systèmes d'écritures » (p. 11), pour parcourir un chemin à travers les époques et les styles et découvrir (ou redécouvrir) les enjeux de l'écriture. Le livre se divise en trois parties : après une introduction (« L'évolution des graphies musicales »), la première est dédiée à l'étude de *La notation occidentale : des origines au Moyen Age* (notation carrée, noire, mesurée et blanche). Une partie centrale (*De la Renaissance à l'époque baroque*) s'étend des premières partitions imprimées (« L'événement qui a certainement contribué à transformer de façon décisive l'évolution de la notation est l'apparition de l'imprimerie, pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle », p. 52) jusqu'à la présentation des ornements et agréments. *Du classicisme à l'époque contemporaine* est le sujet de la dernière grande partie, qui prend en compte non seulement l'évolution purement graphique, mais aussi le statut de l'interprète, son rapport avec le compositeur (« Notation et interprétation »), l'effet de l'interférence, à l'intérieur de l'espace graphique de la partition, entre le verbal et le symbolique (« L'impact psychologique de la notation »). Les deux derniers chapitres (« La notation et les nouvelles ressources instrumentales et vocales au XX<sup>e</sup> siècle » et « La notation à partir des années cinquante ») présentent une vaste discussion sur la diversité des approches notationnelles et esthétiques d'un siècle qui a assisté - grâce entre autres aux développements des outils électroniques et multimédias, à un nouveau statut de l'œuvre d'art et à une nouvelle conscience de l'écoute musicale - à une profonde maturation du rapport complexe entre le visuel et le sonore.

O l i v i e r C l a s s

G r a z i a G i a c c o

BOSSIS (Bruno), *La voix et la machine, la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2005. ISBN : 2-7535-0083-5.

BOSSEUR (Jean-Yves), *Du son au signe - histoire de la notation musicale*, Paris, éditions Alternatives, 2005, collection "Écritures", 143 pp. ISBN : 2-86227-439-9.

**Presses Universitaires de Rennes** : Campus de la Harpe, 2 rue du doyen Denis Leroy, 35044 Rennes cedex.

**Renseignements** : Jérôme Besin, responsable commercial

**Tel** : 02 99 14 14 03 — **Fax** : 02 99 14 14 07

**E-mail** : jerome.besin@uhb.fr — **Site** : www.uhb.fr/pur

**Du même Auteur** (sélection en rapport avec ce sujet) :

*Le sonore et le visuel : intersections musique-arts plastiques aujourd'hui*, sous la dir. de J.-Y. Bosseur, avec la collaboration de D. Charles et A. Broniarski, Paris, Dis-voir, 1992.

*Vocabulaire des arts plastiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1998.

*Musique et beaux-arts : de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1999.

Aujourd'hui, face à un appareil en mauvais état, nous hésitons bien souvent entre deux tendances : celle du *jetable*, qui nous le fait jeter, puisque c'est une solution moins onéreuse que de le réparer ou le faire réparer, et celle qui en est un peu une conséquence, celle du *do-it-yourself* (à savoir, le réparer soi-même), qui apporte dans son sillage la publication de nombre d'ouvrages faisant de leurs lecteurs des experts dans des domaines variés, parfois en moins de dix leçons.

L'ouvrage de Arthur A. Reblitz (*Piano Servicing & Tuning*, Vestal Press, Lanham Maryland USA, 1993), paru cette année dans la traduction française de Marc Valdeyron, semblerait se situer plus près de la deuxième tendance, sauf que le piano, comme tout instrument de musique, n'est pas vraiment un appareil comme les autres. Pourtant où ne trouve-t-on pas de piano ? Effectivement, il est presque d'usage courant dans la musique occidentale et même un de ses symboles : dans les salles de concert, dans les différentes institutions d'enseignement de la musique, dans les foyers chez les particuliers généralement, et parfois, ils crouissent au fond d'une cave ou prennent la poussière dans un grenier, sans compter les multiples usages que le meuble lui-même peut se voir attribuer. Ce livre intéressera tous ceux que l'instrument passionne et qui veulent savoir ce qu'il « a dans le ventre ». Mais attention, l'auteur nous prévient : « *ne considérez pas que vos premiers essais de réparateur ramèneront un piano ancien à l'état neuf* » (p. 88), ou encore « *la restauration d'un magnifique piano et les plus grands plaisirs du bricolage ne valent pas la perte d'un doigt ou d'un œil* » voire pire (p. 98). En effet, la lecture de cet imposant ouvrage (presque 350 pages abondamment illustrées de photos, croquis et tableaux), ne fera pas de nous des réparateurs, des accordeurs ou des restaurateurs achevés. Il y faut aussi de l'outillage (souvent à faire soi-même) et des connaissances en bois, en menuiserie, en métallurgie, en mécanique (souvent mélangeant le bois avec le métal), en physique (tension des cordes, acoustique, etc.) pour l'essentiel. Et dans tous ces domaines, le savoir-faire et le coup de main sont le fruit d'une expérience qui se fait en œuvrant et regardant faire.

La question du piano lui-même se pose aussi. Même s'il fait une rapide allusion aux pianos historiques de type *pianoforte*, A. Reblitz s'intéresse plutôt au piano *moderne* à partir du moment où sa facture s'est « stabilisée » (à partir des années 1860-70). Dans les huit chapitres qui se succèdent presque dans un ordre de procédure à observer quand on se trouve devant un piano à remettre en état jouable, à accorder ou à restaurer, A. Reblitz livre aussi précisément que possible une expérience riche avec un soin du détail très appliqué, avec clarté et méthode. Ainsi, il commence par poser les limites du champ des instruments concernés par son propos (les pianos carrés, différents pianos à queue, différents types de pianos droits *modernes* et certains pianos mécaniques ou automatiques). Le deuxième chapitre est consacré à la description de l'intérieur des différents types de pianos (à queue et droit), à la désignation de ses composants et leur fonction (pratique : les termes techniques sont en gras dans le texte) et à la présentation du mécanisme et de son fonctionnement (les schémas sont bien faits). Le sujet du troisième chapitre pose la question centrale qui motive l'achat d'un piano ancien en vue de sa réparation et donne des éléments pour estimer un tel instrument en mettant à l'épreuve de la pratique certaines idées reçues en la matière. On entre vraiment dans le vif du sujet avec le chapitre suivant où il est question du nettoyage, des petites réparations et de la réparation des pièces usées et cassées ; on y apprend aussi quelques principes de menuiserie, les avantages respectifs des différentes sortes de colles (de la colle chaude en particulier) et d'abord à constituer et élaborer tout un outillage très utile, mais qu'il est parfois impossible de trouver dans le commerce. Certains conseils, quant au soin à prendre d'un piano et

pour le protéger, sont à diffuser largement : ils n'ont aucune valeur d'exclusive. Le cinquième chapitre aborde les questions de réglage du mécanisme (de la touche au marteau et aux étouffoirs, et des pédales) jusqu'à l'harmonisation ; des listes de références sont bien utiles qui résument l'ordre de procédure pour le réglage du piano, droit comme à queue, et aussi une liste de référence des problèmes mécaniques avec leur solution. Les deux chapitres suivants (6 et 7) traitent des questions de l'accord. C'est d'abord la théorie de l'accord qui est passée en revue : les questions acoustiques, l'échelle musicale, la terminologie musicale (et ses différences avec les expressions propres à la pratique de l'accord), la théorie de l'accord qui met bien en évidence les questions de partiels et de leurs coïncidences (pour deux sons en rapport particulier), l'apparition de battements et la perception qu'il faut en avoir pour les contrôler. Mais la distance entre la théorie et la pratique se mesure à l'aune de l'inharmonicité propre au son du piano. Ainsi Reblitz conclut-il ce chapitre : « *le tempérament égal d'un piano ne peut être défini par un tableau de fréquences ou de rapidités spécifiques. Accorder un piano en tempérament égal signifie seulement : " Accorder la partition de façon qu'elle sonne de manière aussi égale et régulière que possible, en fonction de l'inharmonicité propre à ce piano " »* (p. 229). Quant à la pratique de l'accord, elle nécessite d'abord un certain outillage et de l'exercice (A. Reblitz en propose six) pour apprendre et comprendre les interactions entre l'écoute, le maniement de la clé d'accord et les réactions des chevilles pour « placer » le son. Puis sont proposées deux méthodes d'accord fondées sur les tierces et sixtes majeures avec vérification par les quintes et quarts résultantes (partitions *Fa-fa Defebaugh* et *Fa-la Potter*) que l'auteur préfère donner dans la deuxième édition du livre d'origine plutôt que la « vieille » méthode fondée sur l'accord des quintes et quarts avec vérification par les tierces et sixtes qu'il préconisait dans la première édition. Si la première méthode est exposée clairement, la seconde est relativement floue (l'aide d'une personne expérimentée en la matière et de la pratique s'avéreront sans doute utile).

Et pour finir, le huitième chapitre donne toutes les indications pour mener à bien une restauration complète d'un piano, en commençant par parler de ce qui peut justifier une telle démarche, et en terminant ainsi : « *Étant donné vos compétences et votre patience, si vous avez suivi toutes les instructions de ce chapitre et réalisé soigneusement chaque étape des travaux, l'instrument devrait avoir retrouvé une sonorité, un aspect et un fonctionnement très proches de l'état initial* » (p. 324). L'ouvrage est complété par des tables de conversion pouces/système métrique des diamètres, lettres et numéros de forets, par une bibliographie judicieusement augmentée par le traducteur et adaptée au contexte européen avec nombre d'adresses où trouver des fournitures utiles en tous genres et des périodiques traitant de la question. Ce livre comble fort heureusement une lacune en proposant une traduction bien faite et adaptée judicieusement au public français d'un ouvrage fort utile. En outre, on ne peut que féliciter l'éditeur qui en fait un bel objet au format généreux agréable à lire (il fait presque plus livre de bibliothèque que manuel à suivre dans un atelier pendant le travail). Il faut encore faire une petite remarque à propos de la politique éditoriale de *L'Entretemps* qui cherche à développer malgré un contexte difficile un catalogue intéressant dans des domaines supposés exigeants (arts du spectacle en général dont des ouvrages réalisés en collaboration avec *Avignon Public-Off*, la revue « *L'Ethnographie* », etc., peut-être bientôt sur la musique d'aujourd'hui ?...) sans sacrifier la qualité de l'objet-livre ni son agrément de lecture.

C h r i s t o p h e F o r m e r y

REBLITZ (Arthur A.), *Le Piano (entretien, accord & restauration)*, [*Piano Servicing & Tuning*, Vestal Press, Lanham Maryland USA, 1993], trad. française de Marc Valdeyron, L'Entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2005. ISBN : 2-912877-32-6.

L'Entretemps (éditions) : 5 chemin de la Poule d'Eau, Mas du Curé - 34110 Vic la Gardiole

Tel : 04 67 74 10 21 - Fax : 04 67 36 00 62

E-mail : elodie.entretemps@free.fr Site : www.editions-entretemps.com