# Improviser en musique

pratique, jeu, clavier, improvisation

Cette fiche pratique est consacrée au système pédagogique d'Anto Pett dédié à l'apprentissage de l'improvisation.

J'ai découvert ce livre et les exercices qu'il contient dans le silo de la bibliothèque de Lyon.
Ce livre paru en 2007, n'est malheureusement plus disponible.

Je reprend ici les exercices proposés dans le livre, afin d'en faciliter ma pratique.
Vous pouvez consulter la préface du livre pour une présentation du contexte de cette méthode

## Pourquoi

*L'improvisation musicale apporte une motivation permanente face à son instrument et ce quel que soit son niveau d'étude et de pratique.*[1)]

La pratique exposée ici est une pratique d'Improvisation libre, aussi appelée Musique intuitive.

Il n'y a donc pas de prérequis à la pratique, si ce n'est l'envie d'explorer le son de l'instrument à travers des exercices expérimentaux.

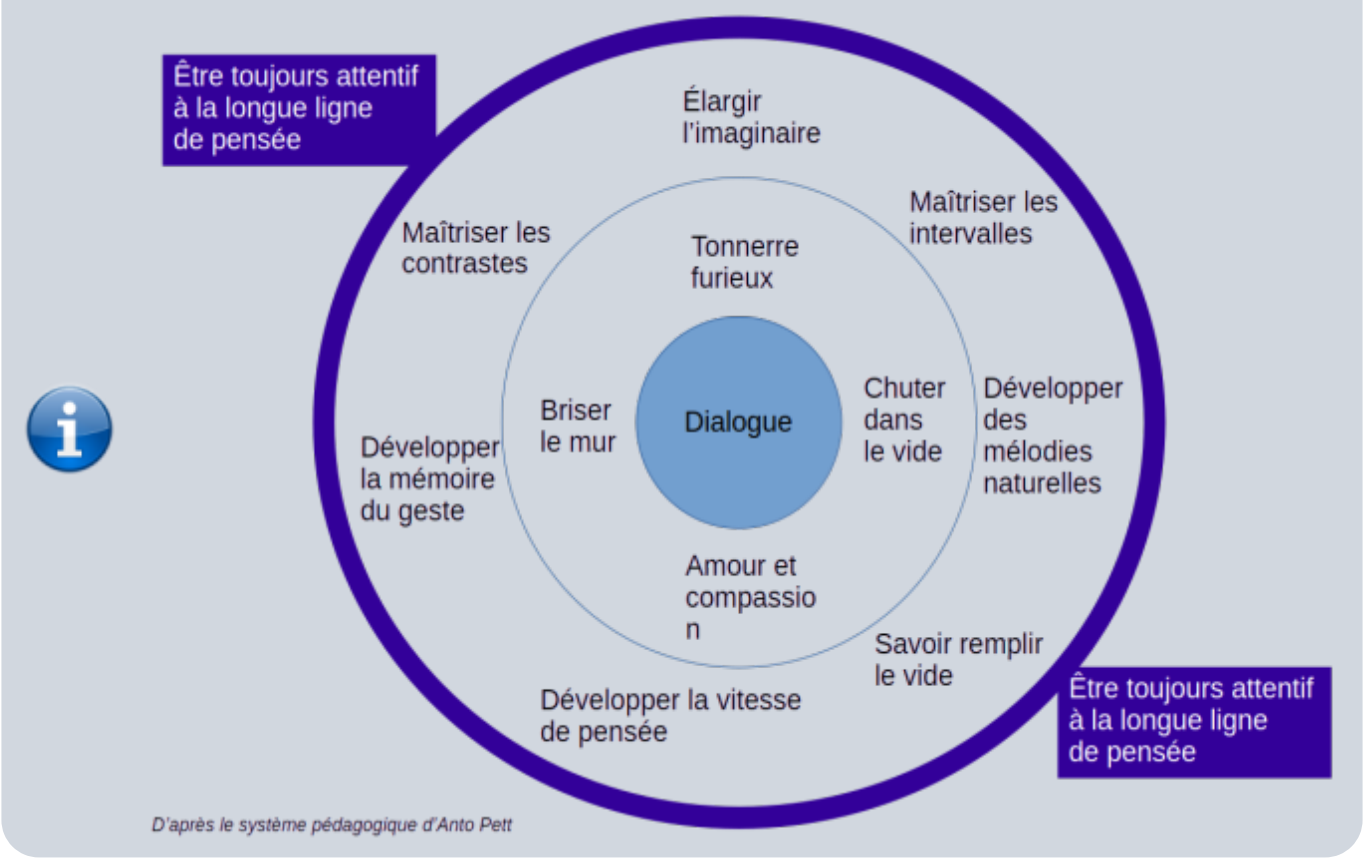
La pratique et le jeu sont au cœur de l'apprentissage et permettent de développer sa maîtrise du son.

## Comment

Je reprend ici les exercices d'improvisation élaborés par Anto Pett avec leur fichiers audio d'exemple : antopett-exemples.zip

Les exercices sont présentés dans l'ordre des chapitres du livre.

Le schéma global de la méthode présenté dans le livre est résumé ci-dessous :




- Le cercle extérieur : la ligne de pensée, est très importante, car c'est le fondement de la méthode et elle s'applique à tous les exercices.
- Lisez les instructions disponibles pour chaque partie avant de démarrer les exercices.

- Seul les chapitres disposant d'enregistrements sonores fournit à titre d'exemple sont repris sur cette page.

## Ligne de pensée

**Exercices**

- Plage 1
  (1) Jeu avec une seule main, sur les touches blanches.
- Plage 2
  (2) Jeu avec une seule main, toutes les touches.
- Plage 3.



(3) Jeu avec les deux mains en mouvements parallèles (les deux mains peuvent être écartées d'une octave ou deux, ou davantage).

- Plage 4.
(4) Jeu avec une seule main, mais sur des doubles notes.
- Plage 5.
(5) Jeu avec les deux mains en mouvements parallèles, sur des doubles notes (les deux mains peuvent être écartées d'une octave ou deux, ou davantage).

Lire les instructions

Tout d'abord, cet exercice permet de développer la concentration des élèves et forme leur esprit à contrôler leurs actions. Dans ce premier exercice, je joue avec les élèves, pour les soutenir et avoir une influence directe sur eux. Au départ, il est naturel que les élèves aient des sautes d'attention, rencontrent un problème technique ou un blocage psychologique d'une sorte ou d'une autre. Par la suite, ils font des exercices d'improvisation en soliste.

Pour commencer, nous jouons une voix à la fois, en choisissant les touches noires ou les touches blanches. Nous jouons ensemble une ligne mélodique à une seule voix, c'est le point de départ le plus facile pour contrôler l'action et la pensée.

Le premier exercice met en marche la pensée intuitive; en nous concentrant sur nos actions, nous développons la confiance en nous. Cette confiance permet à nos idées de s'émerger de façon stable, ce qui garantit un flux continu du matériau musical.

J'ai souvent des élèves qui manquent d'expérience dans l'improvisation, le premier exercice doit donc être facile. Avec les jeunes enfants on commence naturellement sur les touches noires; avec de très bons instrumentistes, il arrive parfois qu'on démarre directement avec toutes les touches. Selon moi, le jeu legato aide a former la sensibilité de l'oreille. Après cela, l'élève aura une meilleure perception des débuts et des fins de phrases. J'insiste toujours sur la qualité du son dans le jeu, c'est un reflet direct de la confiance qu'a l'étudiant dans sa capacité à s'exprimer. Si le son est hésitant, on peut s'attendre à des problèmes touchant à la concentration et au matériau musical. Lorsque les élèves ont acquis la confiance en eux-mêmes et qu'ils deviennent capables de contrôler leurs mouvements et leur pensée, je porte mon attention sur leurs intervalles et leurs figures rythmiques favoris.

Ces remarques concernent le niveau élémentaire du processus d'apprentissage. En faisant leurs gammes, les élèves jouent principalement des notes voisines, à la seconde ou a la tierce, et cette habitude met en place une sorte de mémoire « motrice ». Je propose donc un mouvement en zigzag (et de plus grands intervalles) ; c'est alors la ligne mélodique inventée qui requiert l'attention, incitant le système de self-control à être plus actif et plus créatif. Faisant appel à notre mémoire, l'attention exploite tout naturellement les motifs récurrents. Notre but ultime n'est pas de débiter des formules, il faut développer le matériau. On peut varier, et il est important de trouver des liaisons naturelles entre des idées différentes.

Une variante possible de ce premier exercice consiste à utiliser les deux mains en mouvement parallèle ; c'est le moyen le plus facile d'introduire la main gauche. Dans ce cas c'est la main gauche qui mène le jeu, c'est-à-dire que c'est elle qui requiert la plus grande attention.

Le point important, c'est que nous pratiquons cet exercice sur la continuité de la ligne de pensée pour débuter chaque leçon : cela permet d'ouvrir la pensée intuitive des élèves et de contrôler leur évolution personnelle. Comme en psychothérapie, cela me permet de trouver de quels exercices l'élève a besoin aujourd'hui.

Les autres exercices développent l'aptitude aux contrastes et font ressentir aux élèves diverses possibilités techniques et émotionnelles.

Une fois que le processus de pensée est clair, l'élève peut effectuer des taches techniques dans lesquelles

l’action accompagne réellement son imagination. Dans les débuts, j’insiste toujours sur la nécessaire concomitance de l’imagination et de l’action. Quand on ne joue, encore et toujours, que de la musique écrite, il en résulte une pensée mains souple, avec des mains souvent « mécanisées » qui guident l’esprit.

Notre expérience du jeu (et de l’écoute) de nombreux événements musicaux relevant de l’écrit est abondante ; nous ne pouvons toutefois pas l’utiliser immédiatement lorsque nous essayons d’improviser.

Cette information ressemble à une expérience « congelée », ou « cloisonnée », et par moments elle inhibe notre attention créative, parce que notre mémoire est connectée à une œuvre précise, d’un compositeur bien déterminé.

Lorsque nous travaillons et nous exerçons, nous renforçons l’importance du sujet musical qui influe sur notre action. L'expérience qu’engendre la répétition d‘une telle action, c’est la transformation de la musique en un objet distant, aux significations « congelées » ou « cachées ». Dans cette situation de répétition permanente, quotidiennement assumée, notre expérience émotionnelle et nos sentiments font place eux aussi petit à petit à un état d’imagination mentale limitée. Le musicien semble n‘avoir qu'une relation distanciée avec la musique qu’il joue. Si un exécutant a une approche répétitive de l’interprétation, celle-ci s’avère souvent être un reflet « rigide » ou « lointain » d’une expérience musicale réelle.

C'est d’ordinaire le compositeur qui porte la plus grande part de responsabilité dans la création et l’organisation de l’événement musical. La responsabilité des exécutants est avant tout d’interpréter ce que le compositeur a noté. Cet état de fait est une des principales raisons permettant d’expliquer la dichotomie dans l‘attitude de l’exécutant, qui conduit à la division entre sujet et objet — perception musicale personnelle et partition.

En revanche, l‘improvisateur est responsable de chaque son, il doit être à tout moment conscient de l’organisation rythmique de chaque note, des intervalles prédominants, du phrasé, de l’articulation, de la dynamique, des points culminants, de la ligne générale et de toutes les caractéristiques de l'instrument.

J'ai conçu nombre d’exercices visant a réveiller l'expérience « congelée » dont il vient d’être question. Leur but est d’arriver petit à petit à un contrôle satisfaisant sur l’acte et les mouvements de l’exécution technique et de transférer cet événement musical dans l’expérience personnelle, par la réalisation des idées et des intentions du musicien. Si nous ne nous fions que sur l'inspiration, les capacités d’improvisation resteront fragiles. Une improvisation réussie de temps en temps crée des illusions sur nos capacités et ne nous procure qu’une faible compréhension des potentialités de la musique improvisée ; les perspectives resteront limitées chez tous ceux qui négligent le renouvellement dans l’action.

Il faut développer le potentiel de l’inspiration, c’est-a-dire la volonté de provoquer et d’accueillir un flot musical provenant du subconscient, si nous voulons qu’elle nous permette d’agir aussi naturellement qu‘avec la continuité du langage parlé.

Les éléments du matériau musical sont comparables aux unités d'information, tout comme les objets visuels (les lettres) en linguistique. Nous devons prendre en compte l’importance des intervalles — tant harmoniques que mélodiques comme unités d'information.

Cela veut dire que nous devons écouter attentivement et percevoir la tension qui existe entre deux sons. C’est ce qui garantit la continuité du sens contextuel et ce qui maintient la tension. Les degrés variables de tension présents dans les propriétés relatives consonantes/dissonantes des intervalles permettent de traduire chaque intention ou fonction musicale. Cette attention particulière aux intervalles peut aussi s’interpréter comme la perception de l’expérience instantanée, sans laisser les intentions futures ou l‘appréciation du passé déranger immédiatement cette fragile sensation.

Plus tard, lorsque cette perception du présent est devenue naturelle et spontanée, nous devons gérer nos intentions futures et évaluer ce qui vient de se passer. Cela n’est possible que lorsque notre pensée est devenue apte à ce fonctionnement multiple pendant le déroulement de l’improvisation.

Lorsque l’on commence à pratiquer les exercices d’improvisation, la lourde tache de contrôler l’exécution n’est possible que si l’on allège les difficultés. C’est pourquoi il est nécessaire de commencer le travail en jouant avec une seule main avant de passer à deux mains. Atteindre un contrôle satisfaisant et une expression fluide avec

la main gauche exige une attention particulière et davantage d'entraînement.

Habituellement, la main droite est plus active techniquement et expressivement, car des événements comme la mélodie ou les passages complexes lui sont généralement dévolus — la littérature pianistique traditionnelle le montre amplement.

L'improvisation, cependant, réclame une interaction équilibrée entre les deux mains. Sans cette importance comparable, l'exécution semblera certainement unilatérale et monotone, comme si la main gauche était à la traîne, remorquée par l'action de la main droite.

Après avoir pratiqué ensemble chacun de ces exercices, les improvisateurs gagneront à développer une conversation sur cette expérience musicale partagée. Cette verbalisation de l'expérience des élèves constitue une source de connaissance très riche pendant le processus d'apprentissage. Cela nous aide à mieux nous comprendre nous-mêmes et nous permet de voir plus clairement ce que signifie penser et communiquer par les sons.

## Vitesse de pensée

**Exercices**

- Jouer un intervalle deux fois en utilisant les mêmes doigts :
  - Plage 6.
    (6) Jeu avec une seule main, en utilisant deux doigts pour répéter l'intervalle.
  - Plage 7.
    (7) Jeu avec les deux mains, répétitions *ad libitum*.
- Jouer la même note staccato, essayer d'obtenir une bonne qualité du son :
  - Plage 8.
    (8) Jeu avec une seule main, répétition de la même note staccato.
  - Plage 9.
    (9) Jeu avec les deux mains, avec ou sans répétitions.



- Comme exercice d'articulation, jouer deux notes en une courbe legato, la première plus fort que la seconde :
  - Plage 10.
    (10) Jeu avec une seule main, deux notes connectées par un arc legato. Chaque nouveau groupe commence avec la dernière note du groupe précédent.
  - Plage 11.
    (11) Jeu avec les deux mains, groupes de deux et trois notes legato.
  - Plage 12.
    (12) Jeu avec les deux mains, groupes de deux, trois, quatre et cinq notes legato.
- Comme exercice rythmique, utiliser des rythmes pointés, sur une seule note.
  - Plage 13.
    (13) Jeu avec une seule main, rythmes pointés sur une seule note.
  - Plage 14.



(14) Jeu avec les deux mains, rythmes pointés (sans répétition de chaque note), triolets et syncopes, également avec des notes doubles.

Lire les instructions

Ici quatre types d'exercices pour développer des compétences techniques diverses :

- Contrôle sur les mouvements rapides
- Développement de la rapidité de pensée

1, Jouer un intervalle deux fois en utilisant les mêmes doigts.

Écouter attentivement la tension de chaque intervalle, et ce qui se passe entre les deux doigts lorsqu'on joue legato. Cet exercice a pour but de faire travailler le système sensorimoteur (mémoire neuromusculaire) avec assurance et souplesse.

Par la suite, cet exercice peut être joué, à volonté, avec ou sans répétition de l'intervalle.

Il est très important que notre imagination, ou notre contrôle mental, se concentre sur chaque mouvement de la main pour nous permettre d'exercer la rapidité de pensée.

2. En jouant la même note staccato, essayer d'obtenir une bonne qualité du son. L'essentiel ici est que notre imagination suive chaque mouvement de la main et proscrive un jeu purement mécanique.

Cet exercice vise le relâchement de la main et l'obtention d'un toucher digital économe et optimal. La difficulté réside dans le contrôle de la qualité du son, car les deux notes doivent être rythmiquement et dynamiquement identiques l'une à l'autre. Il est nécessaire d'acquérir le contrôle de la souplesse des mouvements du poids de la main, dans les grands intervalles ou les sauts, mais aussi dans les tempos rapides. Plus tard on peut faire cet exercice sans répétitions, ou en répétant certaines notes deux ou plusieurs fois.

La répétition des notes ou des intervalles nous aide à cultiver l'attention, la concentration et l'exécution technique de la ligne musicale.

3. Comme exercice d'articulation, jouer deux notes en une courbe legato, la première plus fort que la seconde.

Chaque groupe repart sur la note précédente. Ensuite, procéder à cette tension/relaxation sur des groupes de deux, trois, quatre ou cinq notes legato en alternant des groupes asymétriques et en acquérant la perception de différentes mesures sur un tempo matérialisé par une pulsation. On peut également pratiquer cet exercice sans répéter au début de chaque groupe la dernière note du groupe précédent.

De courts arcs legato en zigzag imposent à la main des mouvements alternés.



Certaines difficultés peuvent surgir lorsqu'on veut à la fois contrôler l'équilibre du poids de la main et acquérir de la souplesse dans les mouvements du poignet. L'exercice est plus utile avec de grands intervalles (quarte et au-delà), car ils donnent aux mouvements de la main (et du poignet) une direction plus claire.

4. Comme exercice rythmique, nous utilisons des rythmes pointés, sur une seule note. Il existe un court repos entre la note pointée et la note courte, et il est important de bien faire attention au mouvement rapide legato entre la note courte et la note pointée.

Cet exercice cultive surtout la précision, car le mouvement horizontal et vertical des mains rend difficile le contrôle de l'équilibre des mouvements du poids des mains. A un niveau plus avancé, on joue cet exercice sans

répéter chaque note dans les rythmes pointés, et en ajoutant des triolets et des syncopes. Nous avons alors trois schémas rythmiques. Le rythme pointé a un caractère sautillant, tandis que les triolets traduisent la fluidité et que les syncopes sont ressenties comme la rencontre d'un obstacle, un impact ou une chute.

Le but de cet exercice est de se pénétrer du caractère de chacun de ces schémas rythmiques et de faire un usage équilibré des trais dans des variations illimitées.

## Remplir le vide

**Exercice**



- Plage 15
  (15) Jeu avec les deux mains alternées, en utilisant plusieurs dynamiques sur des notes longues uniques, de longs silences et des notes courtes, des notes doubles et des accords.

Lire les instructions

Exercice pour développer la tension mentale et la durabilité, la concentration sur les notes longues et le repos

C'est comme une compétition, pour voir qui est capable de jouer la note la plus longue.

Un aspect important de cet exercice est de se libérer de la pression et de la peur de perdre le contact avec le son suivant.

Pour élargir le lien entre les notes longues, il faut faire l'expérience de la sensation de musique intemporelle (évoluer dans le vide). En imagination, nous devons élargir chaque son et lui faire subir un crescendo, afin de compenser la diminution physique naturelle du son du piano. Alors nous rattachons la note à la suivante en nous concentrant sur la longue ligne musicale.

C'est une expérience de pensée qui complète et équilibre les quatre exercices techniques précédents.

## Mélodie

**Exercice**



- Plage 16 .
  (16) Lignes musicales terminées par des phrases de différentes longueurs, silences nets entre les phrases.

Lire les instructions

Développer un phrasé naturel, savoir conclure une idée.

La mélodie est l'élément le plus expressif et le plus important de la ligne musicale.

Une mélodie se compose d'une note à une infinité de notes. La tension et la relaxation sont gérées sur la longue durée grâce à l'organisation en phrases. La qualité mélodique naturelle est le résultat de trois éléments présents simultanément: contour émotionnel de la couleur/tension, exécution technique parfaite et logique des phrases.

Cet exercice nous entraîne à conclure les idées et les phrases d'une façon expressive et techniquement exacte.

Il faut des pauses discernables entre les phrases, sans quoi notre pensée tournera en rond. Savoir terminer nos idées et nos phrases est la première étape de la perception des formes.

## Intervalles

**Exercices**

- Plage 17.
  (17) Jeu avec les deux mains alternées, ligne monodique comportant de grands intervalles dans différents registres.

- Plage 18.
  (18) Jeu en octaves avec les deux mains alternées ; parfois la deuxième main intervient, ad libitum.

- Plage 19.
  (19) Jeu en notes doubles avec les deux mains alternées ; parfois la deuxième main intervient, ad libitum.



- Plage 20.
  (20) Jeu d'une ligne monodique avec les deux mains, avec un écart maximal entre les doigts adjacents, jeu legato.

- Plage 21.
  (21) Jeu avec une seule main, petits intervalles (secondes et tierces mineures). Pour permettre de bien distinguer les phrases, la première et la dernière note de chacune d'entre elles sont plus longues.

- Plage 22.
  (22) Jeu avec les deux mains, petits intervalles.

- Plage 23.
  (23) Jeu avec une seule main, intervalles moyens (quartes, tritons, quintes).



Plage 24.
(24) Jeu avec les deux mains en mouvements parallèles, intervalles moyens, note doubles.

Lire les instructions

Exercice pour l'extension des habitudes de pensée

Il y a trois types d'exercices :

- petits intervalles (secondes et tierces mineures) ;
- intervalles moyens (quartes, tritons et quintes) ;
- grands intervalles (sixtes et au-delà).

Ces trois catégories nous ouvrent des mondes sonores aux caractères très différents.

Le but d'un exercice mettant en jeu de petits intervalles est de nous libérer des habitudes du jeu chromatique. A la place, nous développons une multitude de petits mouvements en zigzag sur des secondes mineures et majeures.

Les grands intervalles constituent un matériau musical important. Il faut bien reconnaître la tension présente dans les grands intervalles et lui accorder une attention particulière, tout en acquérant des réflexes techniques.

Des problèmes techniques peuvent se présenter lorsqu'on travaille à acquérir des mouvements fluides du poids des mains en travaillant legato, et particulier au cours de l'écartement maximal de doigts voisins.

## Contrastes

**Exercices**



- Plage 25
  (25) Jeu avec les deux mains, silences nets entre les courts motifs.
- Plage 26
  (26) Afin d'exercer la flexibilité rythmique, on pratique des coupures inattendues, variant ainsi la durée de chaque note ou accord. En alternance, jeu monodique avec les deux mains et jeu en notes doubles ou accords.

Lire les instructions

Contrastes, motifs brefs et interruptions inattendues Exercice pour rompre les processus de pensée habituels

Cet exercice nous familiarise avec les contrastes: rythmiques, dynamiques, de tempo, d'articulation, de registre, etc.

On recherche des réactions rapides au niveau du subconscient, ce qui rend possibles des interruptions inattendues.

Techniquement parlant, cet exercice sur les contrastes demande une grande souplesse dans l'usage du poids des mains, pour permettre les changements spontanés dans les diverses articulations et textures pianistiques. Au premier stade, des pauses entre chaque motif aident à créer et à reconnaître les contrastes. Plus tard, on pratique cet exercice avec ou sans pauses, *ad libitum*.

## Mémoire

**Exercices**

- Plage 27.
  (27) Jeu de gammes avec les deux mains et répétition de motifs simples de trois, quatre ou cinq notes.

- Plage 28.
  (28) Usage de la répétition tout en recherchant un matériau musical plus sophistiqué et contrasté.

Lire les instructions

Développement de la mémoire « motrice »

Nous avons une expérience limitée du fonctionnement de la mémoire dans le processus de pensée intuitif de la pratique musicale. Au commencement de cet exercice, nous choisissons des motifs simples de trois, quatre ou cinq notes et nous les répétons plusieurs fois dans un style minimaliste. Puis nous introduisons quelques changements, ou nous prenons des motifs nouveaux. Par la suite, nous pouvons utiliser des motifs musicaux plus variés avec de grands intervalles, des schémas rythmiques complexes et un tempo rapide.

Pour l'improvisateur, il est vital d'être capable de transférer l'information entre la mémoire immédiate et la mémoire à long terme d'une façon efficace et fonctionnelle.

L'exploitation de l'expérience passée, l'évaluation de situations nouvelles, l'encodage des moments musicaux les plus intéressants et la réutilisation de ce matériau dans des constructions structurées nous aide à bâtir les formes improvisées et à leur donner une signification.

Si l'on prend en compte le fait que la mémoire immédiate peut stocker une information pendant dix à quinze secondes, il est nécessaire de transférer cette information vers la mémoire à long terme; sans cela les idées disparaissent, tout simplement. La collaboration entre la mémoire immédiate et la mémoire a long terme est analogue a la relation entre les sphères consciente et inconsciente de la pensée. La coopération ininterrompue entre conscient et inconscient garantit le flux continu du matériau musical, donnant a notre système mémoriel la possibilité de créer les liens appropriés dans l'ensemble des expériences.

De cette façon, nous parvenons à créer des connexions neuves et fascinantes entre les idées musicales.

## Le mur

**Exercices**



- Plage 29.
(29) Jeu en crescendo prolongé, augmentation constante de la tension par l'utilisation de trilles et de trémolos.

Lire les instructions

Démolir le mur

Cet exercice est conçu pour libérer complètement la puissance en musique. Il est nécessaire de comprendre la technique de contrôle du crescendo, de **pppp** a **ffff**. Il faut du temps, peut-être trois, ou même six tentatives, avant que le musicien atteigne ce sommet.

Nous essayons de jouer avec un flux d'énergie continu et une augmentation de la tension prolongée pendant au moins cinq minutes. Démolir le mur ne se résume pas à la simple agressivité : ce n'est pas seulement jouer le plus fort possible.

Ce mur est psychologique, il existe en chacun de nous. Nous devons nous libérer des limites que nous nous imposons nous-mêmes.

Trilles et trémolos sont des techniques de tremblement qui aident à garder un son actif, facilitant ainsi l'exécution du crescendo.

Le changement de hauteur doit être graduel, mais pas seulement chromatique. Il est important de sentir la couleur et la tension du trémolo : il ne faut donc pas passer trop rapidement.

Nous essayons de mener le crescendo à son point maximum. Le but est de garder le contrôle sur une construction musicale progressive.

Lorsque la performance physique irraisonnée prend le dessus,la musicalité disparaît — le musicien s'est « écrasé contre le mur ».

J'ai remarqué que les élèves ont beaucoup de mal à jouer **ff** ou **fff** avec une qualité de son généreuse, ce qui demande un bon relâchement du corps et des mains.

Le contrôle mental nous rend conscient des possibilités de progression et nous conduit toujours une étape plus loin,

A la fin de cet exercice, on doit avoir la sensation d'être devenu quelqu'un d'immense.

Les exercices du troisième cercle demandent plus de puissance émotive et d'habileté technique, sans quoi il est difficile de se concentrer sur le travail qui est demandé.

## Le vide

**Exercices**



- Plage 30.
(30) Exécution d'un long diminuendo et rallentando, avec un matériau musical répétitif.

Lire les instructions

Descendre et tomber dans le vide

On peut comprendre le vide comme l'état de calme total qui est nécessaire pour faire de la musique avec profondeur. Notre esprit se libère des habitudes de pensée rationnelle quotidiennes. Cela est comparable au fait d'aller, en Yoga, « au-delà des limites » du mental stressé.

Le principe est de faire l'expérience de l'exécution d'un long decrescendo et rallentando, pendant cinq minutes au minimum.

A la fin de l'exercice, les processus de pensée doivent être extrêmement lents, les mouvements quasi statiques, et le jeu **pppp**.

Le matériau musical utilisé pour cet exercice est constitué de motifs répétitifs, ce qui facilite l'exécution simultanée du diminuendo et du rallentando.

J'essaye toujours de faire découvrir aux élèves les possibilités extrêmes, sans quoi les bornes de l'activité créatrice deviennent très étroites,

Comme au cours de l'exercice précédent (jeu dans la nuance extrême **ffff**), il est difficile de contrôler le poids de la main et la qualité du son dans une dynamique faible, ou **pppp**.

## Amour universel

**Exercices**



- Plage 31.
  (31) Dans un état mental contrôlé, recherche d'une qualité de son particulière.

Lire les instructions

Compassion infinie et sans limites, amour universel

Comment acquérir la qualité de son et l'expressivité les plus sensibles et les plus belles ?

Il faut approcher le son avec amour et ouverture. Ces termes décrivent un état émotionnel que nous pouvons étendre à notre pratique musicale.

Je ne pratique cet exercice qu'avec les élèves les plus avancés. On doit écouter attentivement tous les paramètres du son: attaques, résonances, harmoniques...

Cet exercice rappelle l'exercice mélodique, puisqu'ici encore nous commencons avec une seule voix.

L'exercice mélodique était destiné à développer des phrases présentant différents caractères. Cet exercice-ci aide à obtenir une qualité de son particulière, en passant par tous les états et en se concentrant sur un caractère (état mental) particulier.

Lorsque l'on se concentre sur le son et que l'on forme ses phrases avec clarté, le sens de l'organisation s'améliore.

Les interprètes doivent avoir quelque chose de spécial à dire, et la capacité pour le faire. Ce n'est pas une idée romantique ; il s'agit d'être en contact avec son moi véritable.

## Tonnerre

**Exercices**

- Plage 32.
(32) Jeu mobilisant instantanément toute la puissance émotionnelle et physique.

Lire les instructions

Comme un tonnerre furieux et destructeur

Le tonnerre est un phénomène naturel, que l'homme admire à cause de sa puissance et de son caractère inattendu. Une grande agressivité artistique est l'une des conditions d'un concert réussi.

Cet exercice réclame une grande quantité d'énergie, de même que l'usage de la totalité des possibilités physiques et émotionnelles. C'est un exercice bref, qui ne dure pas plus de dix secondes.

Construire une énergie agressive en un bref laps de temps revient à se concentrer sur un moment spécifique et à mobiliser très rapidement toute sa puissance.

Cet exercice exige de bonnes capacités techniques dans l'usage du poids du corps tout entier : ce sont des attaques lourdes et des dynamiques amples qui constituent cet événement très rapide. Nous employons des octaves, des accords, des clusters, et tous les groupes de notes qui donnent une grande résonance.

## Utilisation des accords

Le point de départ est une variation de l'exercice sur la continuité de la ligne de pensée, avec des notes doubles.

Plage 33
(33) L'exercice commence par une ligne musicale en notes doubles, jouée avec une seule main, et évolue vers des lignes en accords de trois notes jouées avec les deux mains.

Une main joue des notes doubles, l'autre une ligne musicale monodique. L'utilisation d'accords répétitifs comme points d'ancrage pour l'attention permet de percevoir la ligne harmonique d'ensemble.

Plage 34
(34) Jeu d'une ligne musicale en accords de quatre notes, chaque main jouant des notes doubles.



Plage 35
(35) Jeu avec une seule main en utilisant des accords de trois à cinq notes et en recherchant pour ces accords des structures d'intervalle variées. On peut répéter la note supérieure des accords comme une pédale et aider ainsi la perception à contrôler l'harmonie en mouvement. On développe ce concept en ajoutant une ligne de basse jouée à la main gauche, éventuellement avec des octaves.



Plage 36
(36) Jeu avec les deux mains en utilisant des accords construits sur de petits intervalles (secondes et tierces mineures).



Plage 37
(37) Jeu avec les deux mains en utilisant des accords construits sur de grands intervalles, ainsi qu'en utilisant une harmonie par quartes et quintes, avec quatre à six voix.



Plage 38
(38) Mouvements, sauts avec accords de toutes sortes dans différents registres, connectés par une note répétée dans le registre médian.



Plage 39
(39) Mouvements et sauts avec des sons répétés dans différents registres (notes simples ou octaves), en utilisant différentes sortes d'accords éloignés les uns des autres.

# Pour aller plus loin

## Préface du livre

Rédigée par Étienne Rolin en mars 2004

Déplier pour lire

Ayant déjà invité au sein de mon atelier plusieurs personnalités, souvent très concernées par le thème de l'improvisation comme outil pédagogique, j'ai eu la chance de faire la connaissance d'Anto Pett. L'Académie de Musique d'Estonie lui avait accordé un trimestre sabbatique, ce qui lui a permis d'aller en France en janvier 2003.

C'est après une table-ronde sur le thème de l'improvisation, au CNR de Bordeaux, que nous avons commencé à discuter. J'ai exprimé le désir de jouer et d'enregistrer avec lui. J'avais déjà écouté un CD de ses improvisations en solo, et je m'apercevais, sans l'ombre d'un doute, qu'il avait une réelle personnalité musicale et un contrôle total de l'art de l'improvisation libre.

Mes recherches musicales actuelles m'amènent à approfondir autant que possible l'aspect interactif de l'improvisation. Lorsque l'expérience est bien engagée, cette forme d'expression musicale créé des liens entre les gens, nouant une relation forte et riche en émotions. Bien que l'improvisation puisse être rapprochée de la composition en temps réel, je me sens davantage à l'aise avec des musiciens aptes à se référer à des traditions et à susciter une bonne perception des formes. La tradition et la connaissance des maitres du passé conduisent à une attitude humble face à la tache de «faire surgir» de la musique de manière spontanée. Une idée ou une situation musicale comparables à celle que nous vivons a forcément existé avant nous. Il est nécessaire d'étudier les grands compositeurs et improvisateurs du passé. Grâce à son sens de la forme, un improvisateur peut développer rapidement par son intuition le sens des proportions musicales. Il saura créer des séquences plus ou moins longues, partant d'un matériau simple et bâtissant petit à petit un évènement musical. Grâce à son sens de l'espace, le musicien créatif saura gérer sa présence dans le silence comme dans l'action. La connaissance du passé et la conscience de l'orientation de la musique engagée se conjuguent avec le sens critique dans l'écoute de l'instant présent.

Le présent vécu consiste en des décisions, qu'il faut prendre en fonction de ce que l'oreille analyse spontanément. L'oreille sensible au temps de l'instant est celle qui négocie son propre jeu avec les idées musicales de son partenaire. La perception du temps présent représente la continuité de la tension dans l'écoulement du matériau musical, elle nous rend capables de percevoir les formes (la concentration soutenue pendant un temps prolongé). Il arrive parfois que les dimensions musicales passées, présentes et futures fusionnent (coexistent sur un mode utopique). C'est cet entrelacs temporel qui nous fait prendre conscience de la magie qui peut naitre entre des musiciens bien conscients dans leur acte. Lorsque Anto Pett m'a informé qu'il avait également écrit au sujet de l'improvisation, j'ai demandé à découvrir son livre. Il m'a surpris en m'expliquant que tout son système d'enseignement tenait sur une seule page ! J'ai choisi de reproduire cette page comme sommaire des courts chapitres qui suivent.

De cette façon, le lecteur découvrira aussi bien une méthode d'enseignement qu'un schéma de pensée clair, visant à élargir sa conscience musicale. La transcription est informelle, elle tache de garder l'esprit de la manière dont Anto s'exprime. J'ai eu l'occasion d'observer sa pédagogie en Live lors d'une visite à l'Académie de Musique d'Estonie, à Tallinn, en février 2004, comme artiste et professeur invité. J'ai trouvé un excellent esprit chez les élèves, dont chacun avait sa manière propre d'interagir musicalement. Qu'il s'agisse de chanteurs, d'instrumentistes à vent, à cordes, ou de pianistes, tous ces jeunes musiciens travaillaient sur des aspects divers du son organisé. Beaucoup d'étudiants ont commencé a composer, et tous travaillent sur la littérature traditionnelle autant que sur les techniques nouvelles. Je peux affirmer, sans crainte de me tromper, que cette approche multiple est une des meilleures garanties du rôle essentiel de la musique vivante dans la société de demain.

## Conclusion

De quoi a-t-on besoin pour développer la pensée créative ?

Réponse de Anto Pett

Déplier pour lire

Il y a deux cotés dans le cerveau. Au cours des processus de pensée en général, nous utilisons surtout le coté gauche dans la vie quotidienne (pour la marche, la conduite d'une automobile, etc.) C'est le coté de la pensée rationnelle, logique, analytique. La fonction du coté droit du cerveau concerne davantage les rêves, la pensée intuitive et la créativité.

Des chercheurs scientifiques ont mesuré les processus de notre activité cérébrale sous forme d'ondes électromagnétiques, et ils ont observé de quelle manière nous utilisons les différentes catégories de pensée. Si l'on prend une minute comme unité de mesure, on constate que le coté rationnel est utilisé pendant cinquante-cinq secondes et le coté intuitif pendant cinq secondes seulement : ceci caractérise le processus de pensée quotidien moyen. Pour obtenir les meilleurs résultats en termes de créativité, nous devons parvenir à l'équilibre entre les deux cotés du cerveau.

Lorsque je joue avec mes élèves, j'influe directement sur leur processus de pensée. Lorsqu'ils débutent dans leurs activités créatrices (improvisations), leur pensée est souvent trop courte, trop lente, et elle fonctionne par paliers.

Notre cerveau travaille à une fréquence située entre 14 et 21 Hertz au cours du processus de pensée quotidien moyen.

Pour nous mettre dans les meilleures conditions de créativité, notre cerveau ne doit pas fonctionner au niveau « quotidien ». Il faut nous relaxer afin d'atteindre le « niveau Alpha ». Dans cet état, la fréquence du cerveau se situe entre 6 et 13 Hertz.

Par un entrainement constant, ou en nous concentrant sur nos actes (comme lorsque nous jouons d'un instrument), il est plus facile d'atteindre un nouveau niveau de pensée. Notre attention est alors capable de percevoir chaque son et de contrôler les mouvements physiques. Le flux continu des idées construit la « ligne de pensée continue », nécessaire pour une créativité efficace. La perception du moment présent permet la continuité de la tension et le flux du matériau musical, ce qui nous aide à percevoir les formes (concentration à long terme). La « ligne de pensée continue » est le résultat de la concentration et de notre passage au « niveau Alpha », les décisions musicales deviennent plus intuitives, mais en même temps nous restons capables de faire appel à toutes nos connaissances musicales personnelles disponibles. Dans l'idéal, nous parvenons à un processus de pensée plus équilibré et nous obtenons des résultats créatifs plus naturels et plus efficaces.

En tant que système primaire pour modeler les idées (comme un langage), la musique reflète l'état intérieur de l'interprète et transmet une information esthétique. Le langage, de son coté, peut être considéré comme une musique verbale, comme le prouve le fait que les enfants peuvent apprendre et acquérir des schémas harmoniques de hauteurs à partir du langage humain.

Cela confirme fortement l'idée que la musique, dans sa nature générative, est naturelle à tous les êtres humains, cette capacité étant basée sur la faculté de déduire des suites de sons de structures d'ordre supérieur ou de systèmes de règles.

L'analogie entre la musique et le langage d'une part, l'improvisation et la parole d'autre part, devient claire si l'on réalise combien de mots et de phrases nous sommes capables de fixer consciemment dans notre esprit avant de les énoncer.

En réalité, essence fondamentale de l'improvisation est une suite de sons imaginés de façon interne et organisés mentalement en messages sonores.

Ainsi, l'improvisation est un mode d'expression de soi à la versatilité infinie, limité seulement par l'imagination du musicien.

Comme n'importe quelle note ou groupe de notes peut être suivi par n'importe quelle autre note ou groupe de notes, n'importe quel degré de tension, n'importe quelle nuance, peut se rencontrer en association avec n'importe quelle accentuation ou durée.

Je crois par conséquent qu'il n'existe pas de sons faux en improvisation.

Pour parler de manière efficace et confiante le langage de la musique, il est donc nécessaire d'associer son activité créatrice et sa réceptivité au sein d'un flux d'activités conscientes, c'est-a-dire de prêter attention aux informations internes et externes et de les combiner de façon équilibrée.

L'équilibre, ici, doit être compris comme un basculement constant entre les deux cotés du cerveau. Il n'y a rien de statique dans la conscience active.

Pour atteindre un état de conscience équilibré et pour être en harmonie avec soi-même, on a besoin de faire l'expérience de la puissance mentale et d'une grande paix de l'esprit.

Une attitude créative ouverte envers ses propres possibilités et une concentration soutenue garantissent la continuité de l'inspiration et des influx nécessaires pour faire de la musique avec intensité.

Le travail créatif devrait avoir des qualités de fraicheur et de vitalité.

L'improvisation est un défi qui transporte les interprètes au cœur de la musique, les idées engendrent les idées et les émotions engendrent les émotions.

Dans l'improvisation collective, la ligne de communication avec les autres musiciens est maintenue en ajustant nos propres intentions aux actions du groupe, afin de fondre les égos individuels et collectifs dans l'évènement musical.

On peut dire que notre perception pénètre profondément dans les activités intuitives inconscientes lorsque l'improvisation collective entraine une sorte de télépathie émotionnelle.

Cette télépathie peut embrasser immédiatement le phénoméne sonore à n'importe quel moment et s'adapter parfaitement aux nouvelles inventions et aux idées issues des ressources inépuisables de la fantaisie. A un certain niveau de perception, nous nous rendons compte que chaque pensée est un influx d'énergie qui peut être transformé en acte.

Chaque pensée est le résultat d'une longue chaine de conditions dépendantes.

Quel que soit ce qui nous vient à l'esprit, cela a une influence sur la qualité de nos pensées futures.

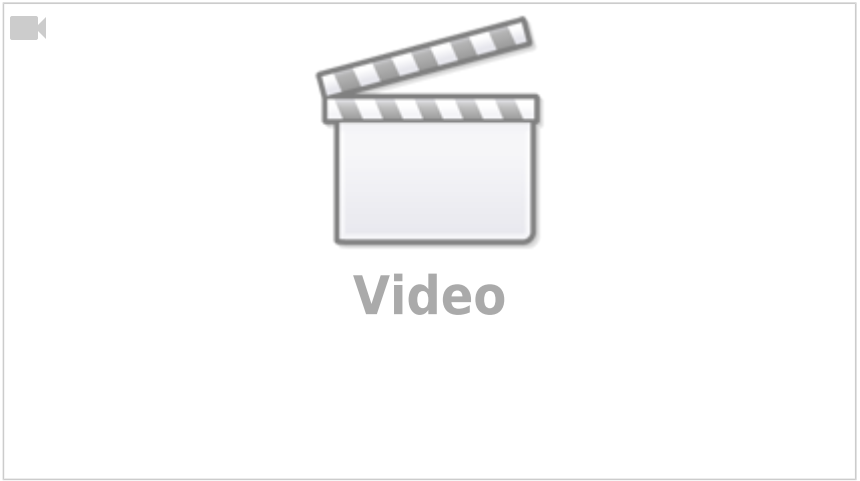
Le processus de pensée dans son entièreté dépend de la qualité du champ énergétique humain, auquel il est directement lié. La capacité à nous concentrer, à prêter attention et à étendre notre conscience donne force, permanence et grandeur au champ énergétique humain.

Notre subconscient tire toutes ses informations de ce champ énergétique, par l'intermédiaire de l'univers environnant. Notre activité créatrice dans l'improvisation, qui est une sorte d'extension de la conscience, nous permet d'éviter le sentiment de séparation en nous faisant participer à un processus créatif collectif et en nous remplissant de joie, d'énergie positive et de confiance en nous-mêmes.

Naturellement, ce sentiment ne se limite pas aux interprètes mais est tout autant disponible pour les auditeurs, à condition qu'ils appréhendent cette improvisation avec un esprit ouvert et dénué de préjugés. Eux aussi peuvent trouver le moyen de dépasser les problèmes actuels de compréhension et de communication que connaissent les nouvelles formes artistiques.

## Anto Pett

Voici une vidéo de sa chaîne Youtube :




**Informations biographiques**

Déplier pour lire

Anto Pett est né en Estonie en 1960. Il a commencé enfant l'étude du piano et a obtenu a l'Académie de Musique de Tallinn ses diplômes de piano et de composition. Il a remporté plusieurs concours, parmi lesquels

- le concours international de piano Ciurlionis a Vilnius (Lituanie) en 1978,
- le concours national de piano de Tallinn en 1980,
- le concours international de composition d'Erevan (Arménie) en 1981
- et le concours de composition de musique de chambre de Moscou en 1983.

A partir de 1987, il enseigne l'harmonie et l'improvisation à l'Académie de Musique d'Estonie à Tallinn.

En 1988, en partie grâce a la pratique du yoga, il fait de l'improvisation sa principale forme d'expression artistique. Depuis 2000 il consacre l'intégralité de son temps a l'enseignement de l'improvisation, et il est depuis 2002 professeur d'improvisation a plein temps a l'Académie de Musique d'Estonie.

Anto Pett a donné des concerts d'improvisation et a présenté sa méthode d'enseignement a l'université d'Helsinki (Finlande), à l'École supérieure de Musique de Stockholm (Suède), à l'Académie de Musique d'Odense (Danemark), au Rose Bruford College (Grande-Bretagne), en Allemagne (Leipzig, Dusseldorf) et au conservatoire de Bordeaux.

Nombre de ses élèves ont été primés au concours d'improvisation de Leipzig.

Il a dirigé les ensembles d'improvisation Extemporists (de 1993 à 1997) et ProimPro (de 1998 à aujourd'hui), qui associe musique et danse moderne improvisée. Ces groupes ont été les invités de festivals de musique contemporaine, improvisation et danse moderne en Allemagne, Estonie, Finlande, Grande-Bretagne et Suède.

## Entretien entre Anto Pett et Étienne Rolin

E. R. — Cette fascinante approche de l'improvisation, que tu viens de nous faire partager, suscite un certain nombre de questions. La première serait celle-ci : ta méthode peut-elle s'adapter aux joueurs d'instruments à vents, à cordes, à percussion, ou même aux chanteurs ?

A. P. — Oui. Dans cette courte brochure, je présente ma méthode d'enseignement et je me concentre sur les problèmes pianistiques, mais les mêmes exercices de base peuvent s'adapter parfaitement à l'enseignement de tous les instruments, ou aux chanteurs. Bien entendu, tous les instruments ont leurs différences techniques spécifiques, et les exercices doivent être abordés en tenant compte de ces aspects (de ces différences). Il existe des exercices spéciaux pour les chanteurs, des « exercices de syllabes », qui permettent de développer un langage artificiel créatif. Pendant la première année nous travaillons en leçons individuelles, puis à partir de la deuxième année je travaille en situation de musique de chambre, abordant alors toutes les techniques instrumentales.

E. R. — Quelques questions sont liées au cercle qui résume ton système. La façon dont tu parles de démolir le mur donne à croire que tu conduis les musiciens à un point culminant de nature presque sexuelle, et que si ce point est atteint, alors la leçon est terminée.

A. P. — Le but de cet exercice est de mettre en œuvre toute la puissance de l'élève, et selon les capacités techniques et psychologiques de chacun la leçon peut ensuite se poursuivre ou non, Nous faisons en général cet exercice en fin de leçon.

E. R. — En ce qui concerne la sensation du vide, ma question devient quelque peu existentielle. En brisant ce mur nous atteignions un état extrême, ici nous sommes presque en train d'accepter la mort. Dans ces exercices, on apprend à voler et à mourir. Peux-tu commenter le problème de l'ego et de l'abandon de tout préjugé avant un moment de partage musical avec autrui ?

A. P. — Il me semble que lorsque tu improvises avec d'autres, tu dois être honnête.

Au fil de vingt années d'enseignement de l'improvisation, j'ai compris la nécessité de développer la capacité de l'élève à atteindre une expression de soi honnête, et à faire confiance à ses partenaires musicaux.

Le facteur temps est très variable suivant les étudiants. Certains atteignent très vite cette capacité à faire de la musique directement. D'autres ont besoin de plus de temps.

E. R. — Combien de temps faut-il, alors, pour construire un artiste capable de se produire en concert ?

A. P. — Il faut plus de temps pour les pianistes que pour les autres instrumentistes, mais cela dépend avant tout du niveau d'expression artistique du musicien. Des instrumentistes solistes peuvent participer à des concerts après un semestre de travail, mais pour les pianistes cela peut demander deux ou trois semestres. Certains musiciens ne veulent pas improviser en situation de concert et je ne les oblige pas à jouer en public, ils sont libres de choisir eux-mêmes le moment approprié.

E. R. — Les maitres russes du XX siècle semblent tenir une grande place dans ton approche du style pianistique.

A. P. — A l'époque (1978-1983) ou j'étudiais à l'Académie de musique de Tallinn, les préférences et les priorités (politiques) officielles se portaient sur la musique des compositeurs russes : Scriabine, Stravinski, Chostakovitch, Prokofiev, etc. Il y a là énormément d'excellente musique, qui a évidemment influencé ma pensée. A partir du milieu des années quatre-vingts, j'ai appris davantage de choses sur les compositeurs occidentaux contemporains, tels Ligeti, Boulez, Berio, Stockhausen, etc., qui ont eu a leur tour une grande influence sur ma pensée musicale. J'ai joué en concert six études de Ligeti et ses pièces pour deux pianos, ainsi que **Structures !!** de Boulez et d'autres œuvres de compositeurs vivants.

Les Russes ont généralement une pensée mélodique et sont plus traditionnels en ce qui concerne la forme, tandis que les compositeurs occidentaux contemporains montrent plus de liberté structurelle, à travers le travail sériel, aléatoire ou l'électronique en temps réel.

En somme, je me sens à l'aise avec les deux écoles, et avec du recul je regarde l'instant actuel comme l'assimilation musicale du passé récent.

E. R. — As-tu le sentiment de te déplacer vers l'ouest, de la Russie vers l'Europe, puis même vers l'Amérique, puisque tu as aussi écouté du jazz ?

A. P. — J'ai écouté du jazz et du jazz-rock depuis les années soixante-dix : Oscar Peterson, Art Tatum, Chick Corea, Keith Jarret. Le jazz a toujours été la; à vingt ans je voulais devenir pianiste de jazz, mais à cette époque il n'y avait pas de professeur ou de possibilité d'étudier le jazz a l'Académie de Musique. Petit à petit, j'ai développé mes propres systèmes.

E. R. — Cherchais-tu une synthèse entre des idiomes musicaux populaires et sophistiqués ? Dans les années soixante-dix, de nombreux musiciens traversaient constamment les frontières entre jazz, rock, musique contemporaine, musique électronique et expériences multi-média.

A. P. — J'ai une certaine expérience de tous ces types d'interaction, mais lorsque un musicien créatif a une conception claire de l'expression musicale, alors les questions stylistiques perdent en importance. Dans mon système d'enseignement, il n'y a par conséquent aucune limite stylistique, il est ouvert à tous les musiciens. Les contacts entre mon système d'enseignement et des musiciens punk ou de rock progressif ont été extrêmement productifs.

E. R. — Ayant récemment joué avec certains de tes anciens élèves, j'ai remarqué une grande variété de styles musicaux. Même les deux pianistes étaient très différents.

A. P. —Je suis heureux de voir que ces deux pianistes ont trouvé leur propre chemin. L'un d'eux poursuit une carrière classique, tandis que l'autre fait de la musique de chambre contemporaine, ainsi que de la pop et du rock. Ils ont tous les deux étudié cinq ou six ans avec moi, et maintenant qu'ils ont terminé leurs études j'espère que leur croissance artistique va se poursuivre. J'ai offert aux deux chanteurs que tu as rencontrés la possibilité d'essayer de nombreuses « manières » musicales, puis je les ai laissés choisir leur propre voie stylistique.

E. R. — As-tu développé ta réflexion musicale également sous forme de compositions écrites ?

A. P. — Quand j'ai étudié la composition, les techniques structuralistes et sérielles étaient très influentes. Mais il me semble qu'écrire la musique représente toujours pour moi un processus créatif très lent, et après 1988 j'ai complètement arrêté.

E. R. — Es-tu intéressé par le piano préparé de Cage, est-ce selon toi un élément d'avenir pour les spécialistes du clavier ?

A. P. — J'ai commencé a préparer des pianos, pour moi-même, dés la fin ces années quatre-vingts ; ce n'est que plus tard que j'ai entendu les CD et lu les œuvres de John Cage.

Jouer avec un piano préparé, ou à l'intérieur de instrument, est un peu comme jouer d'un nouvel instrument. C'est un monde sonore nouveau, qui réclame des changements dans la technique. Les techniques du piano traditionnel et du piano préparé devraient coexister. Lorsque je suis face a un Steinway neuf, j'ai le sentiment qu'il ne serait pas correct d'altérer la nature de l'instrument. Je préfère utiliser un instrument plus ancien pour les expériences, et il m'est arrivé de demander deux pianos pour mes récitals en solo.

E. R. — L'usage des clusters est fréquent dans ta technique pianistique moderne, depuis Charles Ives et Bartók jusqu'à Ligeti. Comment intègres-tu cette technique dans ton style de jeu ?

A. P. — Il existe des exercices spéciaux pour utiliser différents accords, et les clusters appartiennent a la catégorie des petits intervalles, avec les secondes majeures et mineures. Il y a un exercice pour les accords formés sur de petits intervalles.

Au concert, j'essaye de trouver des couleurs harmoniques très variées, et les clusters sont les couleurs les plus comprimées. Lorsqu'on utilise des clusters sur une longue durée, il faut écouter très attentivement pour percevoir les changements minuscules dans la texture. Cela permet de ne pas ennuyer l'auditeur.

E. R. — Au cours des premiers mois de l'année 2004, on a pu entendre un bon nombre de musiciens improvisateurs français en visite en Estonie, leurs préoccupations semblent généralement assez éloignées dune pensée mélodique, harmonique ou rythmique. Que penses-tu de cette nouvelle école française du bruit ?

A. P. — Qui peut dire d'où vient cette liberté à converser avec les bruits ? D'Amérique, d'Angleterre, de l'Italie des années cinquante ?

Il y a eu Pierre Schaeffer en France, Fluxus en Hollande et en Belgique, etc. Lorsque j'entends ce genre d'improvisations, j'ai le sentiment que l'inspiration de base émane des processus physiques. Pour moi, ceux-ci sont souvent brefs et agressifs, et j'ai rarement vu qu'un improvisateur de ce genre puisse se concentrer sur une ligne musicale plus longue. Je préfère un type d'expression dans lequel l'être humain met en œuvre toutes ses capacités pour lier action physique et concentration mentale. J'utilise également largement ce monde des bruits, mais j'essaye de l'associer à la technique pianistique traditionnelle, pour maintenir la ligne de pensée continue.

E. R. — Nous sommes tous a la recherche de nouvelles couleurs, comme si nous étions des peintres acoustiques en quête de quelque merveilleuse palette. La pensée impressionniste de Debussy et Ravel, dans laquelle l'exploration de la couleur arrive parfois à masquer sa forme rigoureuse, a-t- elle de importance pour toi ?

A. P. — Les compositeurs français que tu cites m'ont beaucoup apporté. Comme ancien professeur d'harmonie, je sais tout ce en quoi la présentation et l'étude de la musique de Debussy ont aidé mes étudiants à se libérer des cadences traditionnelles et de la modulation tonale. Les couleurs et les nuances des sons sont les aspects les plus importants de ce à quoi je réagis lorsque j'improvise avec d'autres musiciens, Lorsque j'improvise seul, la découverte de couleurs ou de nuances intéressantes inspire mon potentiel créatif : il m'est alors plus facile de mémoriser le matériau musical et de me concentrer sur la forme globale.

E. R. — Parle-nous de ta montre-bracelet qui ne le quitte pas pendant tes concerts. Fais-tu une distinction entre un temps chronologique et un temps psychologique, ce dernier étant plus élastique, et surtout une chose que différentes personnes peuvent ressentir de manière différente, en particulier en groupe ?

A. P. — En situation de concert, lorsque tu improvises, la perception du temps est un phénomène très particulier. Il arrive que l'écoulement du temps dans ton mental soit plus lent, ou plus rapide, que le temps chronologique réel.

J'essaye de ne pas me mettre dans la situation embarrassante ou ton concert est programmé pour durer une heure et ou tu finis au bout de trente minutes ; ou, à l'inverse, lorsque tu joues plus de vingt-cinq minutes alors qu'on t'en a accordé quinze ! C'est pourquoi je jette de temps à autre un coup d'œil à ma montre, posée sur le piano.

C'est une chose tout à fait naturelle que chaque personne ait une perception unique du temps chronologique. L'ensemble avec lequel j'improvisait comprenait six musiciens et nous devions tous faire attention au temps chronologique lorsque, par exemple, l'organisateur du concert nous avait programmés pour une durée de quarante-cinq minutes exactement.

E. R. — Il me semble que ton inspiration artistique puise a une autre source que la musique, à savoir la peinture. As-tu été attentif à la création artistique, abstraite ou figurative, de ces dernières années ?

A. P. — J'ai commencé 4 dessiner en 1991 avec l'intention de développer mon sens des couleurs, et le dessin m'aide à découvrir de nouvelles nuances, mais aussi à relier entre elles toutes sortes de formes géométriques. Je préfère les peintures abstraites, qui correspondent mieux a mon intérêt pour les combinaisons de couleurs et les formes libres. Le crayon et les huiles spéciales qui diffusent le dessin constituent ma technique mixte de prédilection.

E. R. — Scriabine et Messiaen voyaient des couleurs dans leur musique, jusque dans tel ou tel accord. Vois-tu un arc-en-ciel lorsque tu joues ? As-tu déjà eu l'occasion de jouer avec des techniciens créateurs de lumière ?

A. P, — Je ne vois pas vraiment de couleurs pendant que j'improvise, mais je les utilise comme points de repères dans certaines situations d'enseignement. L' arc-en-ciel des couleurs commence avec do, et je demande à mes élèves de nommer la couleur d'une note jouée, Les jeunes enfants savent habituellement répondre très vite à ce genre de questions. Il m'est arrivé de jouer dans le cadre d'un projet associant le son et la lumière, mais je devais suivre une partition et mes yeux n'étaient pas assez libres pour me permettre de suivre le spectacle.

E. R. — Tu as déclaré que ton système d'enseignement est semblable à une transposition au monde de la musique de la pratique du yoga.

A. P. — C'est une comparaison très approximative, mais la pratique du yoga a eu sur moi une énorme influence, de mème que celle du thaï-chi et du karaté. j'ai adapté certains concepts, indirectement, dans mon enseignement.

E. R. — Cette influence est-elle spirituelle, intellectuelle, ou cette forme d'auto-discipline est-elle un moyen d'associer les niveaux mental et spirituel de la conscience ?

A. P. — Le karaté et les autres arts martiaux m'ont apporté une grande discipline et quelques idées quant à la manière d'adapter leurs méthodes d'entrainement à l'enseignement musical. Dans le karaté il y a une grande part d'entrainement « moteur », tout comme dans la pratique instrumentale, et au bout du compte on doit être capable d'utiliser la technique acquise pour réaliser un geste spontané. Une discipline différente m'aide à comprendre comment me libérer de ma pensée routinière en musique.

L'entrainement du yoga m'apporte la compréhension des processus de pensée et cultive ma faculté de concentration. Il faut du temps pour unir cette attitude de pensée au mode d'enseignement occidental. Pour cette raison, développer mon enseignement m'a pris plus de dix ans

E.R. — La méditation joue-t-elle un rôle dans cette relation entre la pratique du yoga et la musique ?

A. P.— Durant les dix dernières années, j'ai beaucoup pratiqué la méditation et j'en ai retiré des idées claires pour mon enseignement. En d'autres termes, oui, il y a dans l'improvisation musicale une sorte d'activité méditative.

Cela représente différents aspects de mon développement personnel.

E.R. — Est-il possible de méditer lorsque le tempo est rapide et les interactions abondantes, ou la méditation réclame-t-elle au contraire une atmosphère lente et intériorisée ?

A. P. — Cela dépend de mes capacités techniques et de mes facultés d'attention, mais je crois qu'il est possible de se concentrer dans toutes les situations. Dans les mouvements rapides, le danger est de perdre le contrôle.

E. R. — On dirait qu'une attitude méditative procure une certaine distance par rapport à ce qui est train de se passer, et que cela permet d'anticiper sur la direction que prend la musique.

A. P. — Cette situation me semble paradoxale. D'un coté je me sens à l'intérieur du son ou de la couleur des sons, d'un autre coté je peux contrôler ou observer le phénoméne, comme si quelqu'un d'autre jouait dans mon corps.

Les deux cotés sont actifs, et je dois reconnaitre qu'il est difficile de décrire la complexité du transfert en temps réel du processus de pensée.

## Autre méthodes d'improvisation

Un site dédié à l'improvisation dans le Jazz : https://www.improvisation-musicale.fr

---

Retour Pratiques

[1)]
Source : https://www.improvisation-musicale.fr/au-coeur-de-la-creation-musicale/

From:
https://www.encom1.fr/ - **En Communs**

Permanent link:
**https://www.encom1.fr/doku.php/wiki/experience/piano/pratiques/improviser**

Last update: **2026/09/03 13:34**