

GAËL LIARDON

(1973-2018)

ANTHOLOGIE
D'UN PASSIONNÉ

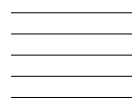
2023

BIBLIOTHÈQUE
CANTONALE ET
UNIVERSITAIRE
BCU LAUSANNE



GAËL LIARDON

(1973-2018)



ANTHOLOGIE
D'UN PASSIONNÉ



ARCHIVES
MUSICALES

2023

PRÉFACE

La Bibliothèque Cantonale Universitaire de Lausanne conserve dans ses archives un important fonds consacré à Gaël Liardon. Pour rendre hommage à ce brillant musicien, à cet ami si cher pour beaucoup d'entre nous, elle lui consacre ici cette anthologie. A son décès, on a retrouvé tous ses documents réunis et classés dans un ordre parfait. Dans sa vaste bibliothèque, les ouvrages étaient disposés non par ordre alphabétique ou chronologique, mais thématique, un traité ou un livre étant toujours jouté par les disques ou les articles les concernant. Cette bibliothèque, il la constituait, disait-il, «de manière compulsive», collectionnant des ouvrages touchant à la musique, aux beaux-arts, à la littérature, à la pédagogie, à la pensée. Il gardait parfois des livres ou des partitions qu'il n'aimait pas, en tant que «témoins de ce qu'il ne faut pas faire», ajoutait-il en riant. Cet ordre, on le retrouvait dans ses propres travaux, conservés depuis ses études et qui constituent le *Fonds Gaël Liardon*.

Pour mieux saisir cette très riche personnalité, il n'est pas inutile de songer à son parcours. Troisième et dernier enfant d'une famille protestante, pratiquant la musique avec ardeur, souvent dans le cadre du culte, il partageait complètement des valeurs respectant la nature, la justice et l'équité. Son père Rémy, chimiste, dirige le chœur paroissial et choisit son répertoire avec grand soin. A dix-huit mois, me dit sa mère Margrit, il chante parfaitement juste. Car on chante en famille depuis le premier jour : berceuses, chansons enfantines, chansons de Mani Matter comme *Dr Eskimo*, qui le conduira à Brassens. Pendant huit ans, la famille passe ses vacances dans un hameau breton près de Camaret. Il y goûte les chants à la veillée, autour du feu, accompagnés à la guitare (Brel, Brassens qu'il préfère), il y découvre la musique roumaine.

Durant toute son enfance, il se passionne pour le dessin, suit des cours au *Ceruleum*, et dévore l'univers de la bande dessinée, en particulier celle de Jacques Martin : *Alix*, *Lefranc*, *Jhen*, série historique médiévale. À douze ans, il le contacte, lui rend visite, le regarde travailler tel un Maître. Il prépare lui-même une BD consacrée à *Romulus et Remus*, il en fait le brouillon puis la mise au net, et Jacques Martin sera peiné de le voir finalement préférer la musique au dessin. Sans cesse, il le pratiquera pour son plaisir, dessin à l'antique, potiches, portraits, paysages.

Il a toujours été un premier de classe, et n'avait guère de copains à l'école, préférant la conversation des adultes, par exemple celle d'un relieur lausannois, avec qui il parle pendant des heures. Il a travaillé le violon dès l'âge de huit ans, mais sans grand plaisir, et plus tard, il n'aimait pas la sonorité du «violon classique» des années 80, brillante et vibrée. En revanche, les heures passées auprès de Jacques Pache à l'Orchestre et au Chœur des Collèges lausannois seront décisives. Il termine sa Maturité fédérale avec un 9,8 de moyenne générale.

À la maison, âgé de quatorze ans, il entend sa mère travailler son clavecin, dans le but d'accompagner très correctement ses élèves de flûte à bec. Dès qu'elle quitte le clavier, il s'y précipite pour jouer les tables de Dandrieu qu'il vient d'entendre, soit des exercices de basse continue. Et sa mère l'envoie donc à son professeur (c'est moi) pour qu'il travaille sous contrôle. [Il raconte la même histoire dans l'un de ses textes un peu différemment. La mémoire est chose fragile, la sienne ou la mienne...] Plus tard, il fera tout seul la découverte de Rameau en 1722 : il n'y a pas les vingt-cinq prétendus accords de la basse continue ; il y en

a trois seulement que l'on renverse... Je l'ai vu un jour teinter en trois couleurs tout le cahier des Sonates et Partitas pour violon seul de J.S. Bach : deuxième degré, dominante, tonique. Il découvre à Lausanne l'orgue que l'on a construit à l'église St-Paul en 1986. Et il rencontre Jean-Marie Tricoteaux, ce grand facteur d'orgues dont les improvisations le fascinent, qui sera toujours pour lui une référence absolue, en plus d'un ami chaleureux et bienveillant. Ensemble, ils parlent de musique, de facture d'orgues, de Rudolf Steiner, de méditation, de philosophie.

À la fin du Gymnase, il décide de devenir facteur d'orgues pour conjuguer musique, théorie, travail manuel et complexité conceptuelle d'un grand ouvrage artisanal. Durant cet apprentissage à Felsberg (la manufacture grisonne dont Jean-Marie Tricoteaux est l'harmoniste), il se construira un orgue à calottes mobiles destiné à étudier les tempéraments musicaux, soit différentes manières d'accorder. En effet, je lui avais dit mon étonnement en constatant que la musique contemporaine ne s'intéresse guère au jeu sur la justesse naturelle des intervalles. L'influence de Jean-Marie Tricoteaux est énorme. Cet homme qui dispense si généreusement son savoir, Gaël Liardon va le convaincre de le laisser constituer sur internet son site, somme de très nombreux aspects de la facture d'orgue, comme l'harmonisation des tuyaux, et les proportions qui président à toute la conception sonore et architecturale d'un instrument.

Mais les travaux manuels sont trop répétitifs. Il abandonne cet apprentissage pour étudier l'orgue au Conservatoire, dans ma classe. Très vite, il abandonne aussi cette formation, exaspéré par l'aberration d'une pédagogie où l'on prétend jouer des pièces qu'on serait incapable de concevoir soi-même. C'est pourquoi il décide de créer en 1997 le Festival de Musique Improvisée de Lausanne, l'une des grandes œuvres de sa vie qui perdure grâce à ses successeurs. Aujourd'hui, une *Bourse Gaël Liardon* récompense les travaux de musiciens qui progressent dans leur recherche sur l'improvisation. Il réalise un trésor de pédagogie en constituant chaque année sur le site du festival des résumés très détaillés des enseignements reçus. Des grands maîtres qu'il invite à ce festival, il suit alors à Bâle l'admirable Rudolf Lutz. A la *Schola Cantorum Basiliensis*, il analyse en profondeur les fugues de Johann Pachelbel, au point de se constituer une méthode pour improviser aisément des fugues parfaites. Il participe très activement au joyeux et créatif FBI, soit le *Forschungsgruppe Basel für Improvisation*. Telle est la base toute personnelle de son métier d'organiste, qu'il pratique dans la paroisse de Villamont à Lausanne, sur un nouvel orgue construit par Jean-Marie Tricoteaux et la Manufacture Felsberg. Viennent alors un Brevet de Musique et des études de théorie musicale qu'il mène à la Haute École de Musique de Genève, où son mémoire final est consacré à une nouvelle passion : *Le langage harmonique d'Antônio Carlos Jobim*. Cette démarche dans l'harmonie moderne, la musique brésilienne et le jazz est à mille lieues des connaissances qu'il avait acquises jusque-là, dont son esprit fait aisément la synthèse.

Car on trouve là une autre facette de sa personnalité. Gaël (appelons-le Gaël comme on parle de Josquin ou de Jean-Jacques, car il se disait très touché qu'on l'appelât par son prénom) Gaël, quand il découvrait une belle musique, voulait à tout prix comprendre immédiatement comment elle fonctionne. Il n'avait de cesse avant d'y arriver. Par exemple, il bloquait le déroulement d'un cours d'improvisation aussi longtemps qu'il n'avait pas compris un point lui échappant. Un jour, il a convenu avec dépit que la compréhension du langage ne suffit pas, mais qu'il faut aussi trouver la manière de jouer, de phraser, de balancer. Ce sont ces aspects

inséparables de ce qu'on appelle la « rhétorique musicale » : *invention, élaboration, action*.

A Genève, dans mon cours de déclamation, il joue brillamment par cœur le grand rôle d'Oreste dans *l'Andromaque* de Racine. Avec ses maîtres du Département de musique ancienne, Jean-Yves Haymoz et David Chappuis, il pratique la solmisation, la notation et la polyphonie vocale du XVI^{ème} siècle. Et c'est alors qu'il s'entoure d'excellents chanteurs pour fonder l'Ensemble Sweelinck de Genève, Marie-Pierre Duceau et Isaline Dupraz, Ricardo Ceitil, Valentin Villard, Benoit Magnin, Matthieu Romanens et Olivier Bettens. Parmi eux, ce dernier aura exercé une grande influence dans l'approche de la pensée de cette époque, dans une réflexion unissant poésie et musique. Toute pièce travaillée se retrouve aussitôt sur internet et Gaël propage avec ardeur ce répertoire du Psaume calviniste si peu chanté de l'Orphée d'Amsterdam. Il travaille avec une rapidité et une efficacité fulgurantes. Le site de l'Ensemble propose encore aujourd'hui des œuvres de Le Jeune, Titelouze, Gindron, Papius, Parran, et des luthériens Decker, Walter et Bernhard. C'est dans ce contexte qu'il trouvera son sujet de thèse : les Psaumes en français du catholique Didier Poncet, thèse de doctorat qu'il prépare à l'Université François Rabelais de Tours. Il y publiera une *Enquête sur la disparition de l'improvisation au XVIII^{ème} siècle*, consultable en ligne. Parallèlement à ses recherches, il met sur pied des séminaires à l'Université de Lausanne. Le premier, organisé avec le Prof. Olivier Bauer, réunit des chercheurs autour des *Paraphrases françaises des Psaumes aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles*. Le second s'attache aux *Pratiques du plain-chant, monodie et polyphonie*, notamment avec Jean-Yves Haymoz, cet ami qui est depuis le début l'un des piliers du Festival de Musique Improvisée.

Mais le chant, nous l'avons vu, est essentiel pour lui, et il va consacrer une vie parallèle au vaste domaine de la chanson française, s'accompagnant parfaitement à la guitare. Il chante de son très beau timbre de baryton léger, à la déclamation si personnelle, à la diction parfaite, à la manière si expressive de dire le texte et de conduire les intervalles (il semble affectionner particulièrement une délicate sixte majeure ascendante). Il s'entoure cette fois d'excellents instrumentistes, Jan van Høcke, Liselotte Emery, Pierre Ponnaz, Sophie Martin, Tania Taillefert, Marco Nievergelt et Aline Spaltenstein. Les concerts et les enregistrements se suivent. Toute cette approche de la chanson française se fait dans le sillage d'une étude approfondie de la prosodie, de la versification, de la poésie en général. Gaël admire la Renaissance, Victor Hugo, Théodore de Banville, et tant de poètes qu'il met en musique.

Dans ses dernières années, l'administration lausannoise l'oblige soudain à terminer ses études d'orgue. On mesure le comique de cette idée, alors qu'il était l'un des rares organistes romands à pratiquer brillamment son métier à la manière des anciens, en préludant les chorals par des improvisations parfaites, en composant pour le culte des pièces dans la tradition du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles. C'est ainsi qu'il a commencé à travailler avec Benjamin Righetti à l'orgue de St-François. Une nouvelle émulation se développe, une belle collaboration, une grande amitié.

Et il continue de militer pour l'improvisation dans les styles historiques, profondément navré par ceux qui la dénigrent. Pédagogue dans l'âme, il doute profondément de l'enseignement actuel ambiant des conservatoires, basé sur la lecture, sur l'œil et non l'oreille. Dans ce qui sera sa dernière demeure, le bâtiment de l'Église méthodiste de la Riponne à Lausanne, il crée en 2016 une école libre de musique, *L'École de Musique improvisée de Lausanne*, dont

il propose les locaux à ses collègues et amis. Il y enseigne lui-même toutes les branches qu'il a acquises par passion, en autodidacte génial.

Les convictions qu'il acquiert, il les partage méthodiquement sur internet, mais aussi à la Radio où il est un orateur brillant de la chaîne Espace 2. Au micro de Bertrand Décaillet ou de David Meichtry, il donne plusieurs émissions, notamment sur *Brassens, le musicien* en 2001, mais aussi sur *Le tempérament et l'origine des gammes* en 2006, et une série de reportages à Amsterdam à l'occasion des 450 ans de la naissance de Sweelinck en 2012: *Splendeur et exubérance de la musique calviniste*, titre dont il était très content. Après la parution en 2006 d'un magnifique cahier manuscrit de psaumes et préludes de chorals pour orgue, préfacé par notre très cher Rudolf Lutz, c'est surtout sur internet que son œuvre de compositeur s'est cristallisé. Il le met intégralement sur la toile, sur IMSLP, exaspéré par la notion de droits d'auteur. On trouve toutes ses pièces aujourd'hui dans un site réalisé par Benjamin Righetti (<https://gaelliardon.ch>). De même, il place ses salaires par principe dans une banque sans intérêts, pour lutter contre le capitalisme de ce monde en décomposition. Chaque fois qu'un nouveau problème musical se présente à son esprit, il appelle des amis (comme Philippe Despont, Valentin Villard, Adrien Pièce), échange, discute, convainc, crée un nouveau site et nous poursuit tous pour que nous le secondions dans une nouvelle démarche. Ces mouvements de bouillant enthousiasme sont généralement contrebalancés par le découragement et l'abattement. Ceux-ci sont-ils causés par toute la médiocrité intellectuelle et humaine qu'il observe autour de lui? Rieur, drôle, blagueur, chaleureux, charmant, il est aussi tempétueux, blessé, épuisé, solitaire et désespéré.

Au moment où il vient de mettre le point final à sa thèse sur Didier Poncet, il nous quitte. Un concert à sa mémoire organisé par Benjamin Righetti est donné par tous ses amis le 18 décembre 2018, date de son anniversaire, dans une Église St-François absolument comble. La dernière pièce fut son grand choral de Pâques *Christ lag in Todesbanden*. Il était joué sur le plenum du grand orgue pendant que l'immense assemblée clamait le *cantus firmus*. Le silence qui suivit le dernier accord s'est figé en une immobilité totale, pendant une, deux, trois minutes, interminables, éternelles. Vibrant hommage. Silence assourdissant.

LÉGENDE DES ŒUVRES CHOISIES

ÉTUDE DES MAÎTRES

Concerto Op. 4 no 2 en Si bémol majeur de Hændel, p. 1

Dans les documents de Gaël Liardon, on trouve six grands cahiers de papier à musique manuscrits, de deux formats, pour son travail personnel. Parmi eux figurent toutes les pièces qu'il a étudiées pendant ses cours d'orgue, recopiées, calligraphiées, afin d'en acquérir une connaissance intime que la simple lecture ne peut assurer. Il recopie aussi de la musique vocale, de Hassler, Schein, Scheidemann, et tous les 150 Psaumes de Genève, texte et musique. On y trouve les mélodies jouées par l'organiste-automate de Jaquet-Droz, au Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel, dont la Manufacture Felsberg devait restaurer le petit orgue. On y trouve plusieurs extraits d'une Messe de Palestrina à quatre voix, d'exécution facile, qu'il avait réparties pour les deux orgues mésotoniques de l'Église St-Laurent à Lausanne où il prenait ses cours.

On y voit aussi ce Concerto Op. 4 No 2 en Si bémol majeur de Hændel, transcrit pour orgue seul par John Walsh, que Gaël a noté d'oreille sur la base des enregistrements d'un orgue mécanique du XVIII^{ème} siècle. L'intérêt de ces « premiers disques » que constituent les automates réside dans l'ornementation non notée, ses agréments, mais aussi les traits ou les mouvements que le compositeur laisse à la fantaisie de l'organiste.

COMPOSITIONS, ŒUVRES POUR ORGUE

***Das isch de Stärn vo Betlehem*, p. 8**

Cette mélodie de Paul Burkhard provient d'un jeu de Noël zurichois, incontournable lors des Noëls de la famille. De son cahier de *Psaumes et Chorals* publié à Villamont en 2006, cette pièce était la préférée de Gaël. Elle est constituée d'un trio pour orgue, le *cantus firmus* étant confié à un soliste. Le Président de la paroisse, Markus Hæberling, était à cette époque le premier hautbois de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Ce cahier contient aussi une magnifique *Ouverture et fugue sur le Psaume 47*, dédiée au Pasteur Thomas Zilocchi : dans un Ré majeur glorieux, la fastueuse Ouverture évoque celles des Suites pour orchestre de J.S. Bach, alors que la fugue se développe sur la belle mélodie genevoise et se termine par une reprise de l'Ouverture.

Psaume 5 *Aux paroles que je veux dire*, p. 11

C'est un exemple d'intonation avant le chant d'un Psaume, à quatre voix.

***Ein' feste Burg ist unser Gott*, p. 12**

De même, voici une fughette sur un choral luthérien pour préluder au chant de l'assemblée. Gaël notait ces expositions de fugue par souci de perfection, même s'il pouvait les improviser parfaitement, après ses analyses des chorals de Pachelbel.

Contrechant pour *Ein' feste Burg ist unser Gott*, p. 12

Afin d'en varier l'accompagnement, Gaël avait pris l'habitude de composer un contrechant à la mélodie du choral, lorsqu'on en disait plusieurs strophes, comme un instrumentiste l'aurait fait dans une cantate avec orchestre. Il jouait cette voix supplémentaire sur un clavier soliste

mais souvent aussi à la pédale, sur le Cornet de quatre pieds de son orgue de Villamont. Il avait mis au point cette ancienne pratique très raffinée, emblématique de l'orgue protestant germanique. On peut admirer ce soin exemplaire accordé à la préparation d'un culte.

PÉDAGOGIE

Etude pour les positions d'accords, p. 13

Gaël Liardon était un pédagogue de premier plan. Il aimait enseigner à des organistes de petit niveau, à des débutants même, pour les initier dès le premier jour à la pratique de l'improvisation. De même qu'un enfant apprend à parler et à penser par l'oreille, durant ses premières années, un musicien devrait pouvoir parler en musique avant d'apprendre à lire. Il lui montre ici les accords principaux d'une tonalité, dans ses trois positions de quinte, d'octave et de tierce. Le discours se complique avec les accords de sixte, puis de quinte et sixte. Le principe appliqué ici est celui de l'*hétérolepse* (une voix qui en fait entendre plusieurs), comme l'a fait J.S. Bach dans ses *Præludien für Anfänger* destinés à ses enfants. La plus belle application se trouve dans la cadence finale. À n'en pas douter, il faisait apprendre ces petites pièces par cœur à ses élèves avant de les faire transposer, connaissant les dispositions extraordinaires des enfants. Nous avons travaillé cette approche par l'oreille grâce aux deux orgues face à face de l'Église St-Laurent à Lausanne où il suivait mes cours.

Prélude en fa mineur, p. 14

Le même principe est appliqué sur le modèle du premier Prélude du *Wohltemperiertes Clavier* de J.S. Bach, mais dans une tonalité plus difficile. Un tel travail est utile pour la beauté du jeu, mais aussi pour l'approche de la basse continue, dans un souci perpétuel de perfection mélodique.

Étude pour les ornements, p. 15

De même, l'étude des ornements est appliquée ici de manière systématique, pour habituer tous les doigts à triller avec aisance. Mais on est loin des formules de mécanisme du XIX^{ème} siècle: puisque le but final est une belle musique, l'exercice se développe dans une petite fugue. Lorsque l'élève l'a apprise, il la transpose.

Étude de pédalier, p. 16

Plutôt que les gammes et arpèges de Marcel Dupré, le jeu du pédalier se concentre ici de manière méthodique sur l'arpège de pédale en dents de scie, à la manière de J.S. Bach. Gaël a composé de même de nombreux chorals pour pédalier seul, à jouer comme un solo de violoncelle sur un jeu de huit ou quatre pieds, pour chercher une propreté parfaite dans l'exécution.

Étude avec croisements de doigts, p. 17

Elle porte ici sur les diverses manières de doigter une gamme, qui donnent à ces traits un phrasé très raffiné, et aux doigts beaucoup de souplesse. Le principe provient des tables de Dandrieu (Do - Sol - ré - la - Fa - Do) puis du cycle des quintes, mais aussi des exercices de Carl Philipp Emanuel Bach dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

COMPOSITIONS, BASSE CONTINUE, MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE

Girolamo Frescobaldi : *Canzona terza detta La Lucchesina*, p. 18

C'est l'art du continuiste que l'on observe ici : non pas le *bloßer Styl* du XVIII^{ème} siècle alla Telemann (la manière simple, courante), mais le continuo polyphonique du XVII^{ème}, qui touche à l'élaboration du contrepoint dans toute sa subtilité. Gaël n'a laissé que des partitions incomplètes de ses réalisations, qu'il jouait avec son ami Jan van Høecke. S'il n'a pas laissé de version mise au net, c'est peut-être qu'il ne les jugeait pas encore assez bonnes, et pourtant... C'est Guy-Baptiste Jaccottet qui les a notées, se basant sur les enregistrements réalisés. C'est un trésor de musique que l'on peut admirer dans ces pages. Il ne s'agit pas d'un dessus accompagné par les accords anachroniques d'une basse, mais d'une réelle polyphonie à quatre ou cinq parties, dans le pur style du Maître de Ferrare.

Suite pour violon seul en la mineur, p. 22

Gaël a travaillé le violon dans son enfance. Au Festival de musique improvisée, il a entendu l'organiste Rudolf Lutz enseigner l'improvisation à tous les instruments. C'est sur ce modèle qu'il s'amuse à composer une suite pour violon seul à la manière de J.S. Bach, par pur intérêt, par pure passion pour l'apprentissage de la composition.

Prélude pour M. Ré-dièze et Mlle Mi-bémol, p. 26

Gaël a été invité un jour à improviser à l'orgue de Valère à Sion pour illustrer la lecture de ce conte de Jules Verne, dit par le comédien Roland Vouilloz. L'orgue de Valère, le plus vieux jouable au monde, dit-on, était alors accordé au tempérament égal et permettait ces jeux enharmoniques. Même si la pièce s'éloigne du propos du conte (le comma au neuvième de ton qui sépare le *mib* du *ré#*), elle témoigne cette fois d'une composition dans un style personnel et libre.

CHANSONS

Le doigt d'Ève, sur un poème de Victor Hugo, p. 25

Le dossier d'archives consacré aux chansons est particulièrement volumineux. On y trouve davantage de textes, sans doute, que de musique. Dans l'art de la chanson, on mesure l'espace vertigineux qui sépare la partition de son exécution. La notation se borne à la mélodie simple et à ses accords de guitare, le reste étant confié au génie des musiciens. Notons l'adéquation du rythme binaire aux heptasyllabes de Victor Hugo.

Les enfants morts, sur un poème de Victor Hugo, p. 28

Sur des alexandrins, cette fois, la difficulté pour le chanteur est d'appliquer la mélodie de la première strophe à la prosodie variable de la seconde. Gaël s'en faisait un délice, à la manière de Brassens et de sa vocalité libre et souple.

Rêverie, sur un poème de Victor Hugo, p. 30

La mélodie du chanteur se développe ici sur des tenues instrumentales, qui deviennent dans cette deuxième version un tapis vocal pour chœur mixte. On admire la beauté mélodique des intervalles disjoints et des mélismes conjoints.

Oraison à David, p. 33

Le dédicataire en est David Chappuis, professeur de solmisation à la Haute École de Musique de Genève. C'est un cadeau de fin d'année, dont les élèves de la classe ont écrit le texte et Gaël la musique. Plaisant pastiche du *Notre Père* calviniste, il est réalisé dans le pur style de Goudimel, où la composition illustre les idées musicales évoquées par le texte. Le cadeau n'était pas seulement ce manuscrit en partition, mais une édition en quatre parties séparées sans barres de mesure, calligraphiées par les étudiants dans la stricte tradition du XVI^{ème} siècle.

THÉORIE

Essai sur les principes de base du processus d'apprentissage, p. 35

C'est enfin le théoricien qui s'exprime, fort de ses vives convictions, combattant les idées reçues s'il les trouvait mauvaises. On sent ici l'exigence envers les autres qu'il s'imposait naturellement dans son propre travail. Il mentionne dès les premiers mots sa pratique personnelle, mettant en exergue dans sa réflexion les raisons vécues qui ont forgé ses certitudes. C'est une pratique de musicien inspiré, curieux, avide de savoir, pour laquelle le travail ne se mesure pas. Le cœur, la passion et la raison.

Pierre-Alain Clerc
Octobre 2022

VORWORT

Die Kantons- und Universitätsbibliothek Lausanne bewahrt in ihrem Musikarchiv einen bemerkenswerten Nachlass auf, der das Werk Gaël Liardons dokumentiert. Mit der Herausgabe der vorliegenden Anthologie soll dem brillanten Musiker und dem vielen von uns so teuren Freund ein Andenken gesetzt werden. Nach seinem Tod fanden sich seine gesamten Dokumente in perfekter Ordnung vereint. Die Werke seiner weitläufigen Bibliothek waren nicht alphabetisch oder chronologisch, sondern thematisch angeordnet, einer Abhandlung oder einem Buch waren stets die betreffenden Artikel oder Tonaufnahmen beigelegt. Er hat diese Bibliothek, wie er sagte, einem Zwang gehorchend zusammengestellt, sie umfasst Werke, die sich mit Musik, bildender Kunst oder Literatur aber auch Pädagogik und Geistesgeschichte befassen. Manchmal hob er Bücher oder Noten auf, die er nicht mochte, als «Zeugen dessen, was man nicht tun sollte», wie er lachend erklärte. Diese besondere Ordnung findet man in seinen eigenen Arbeiten wieder, aufbewahrt seit seiner Studienzeit und jetzt wesentlicher Bestandteil des Nachlasses von Gaël Liardon.

Um seine aussergewöhnliche Persönlichkeit besser zu verstehen, ist es bestimmt kein Fehler, seinen Werdegang näher zu betrachten. Als drittes und letztes Kind einer protestantischen Familie, die leidenschaftlich und häufig im Rahmen der Gottesdienste musizierte, waren für ihn Respekt vor der Natur, Gerechtigkeit und Gleichheit Werte, die er bedingungslos teilte. Sein Vater Rémy, Chemiker, dirigierte den Gemeindechor und wählte sein Repertoire mit grosser Sorgfalt. Mit achtzehn Monaten, so sagt es mir seine Mutter Margrit, singt er vollkommen rein. Denn in der Familie wird vom ersten Tag an gesungen: Wiegenlieder, Kinderlieder, Lieder von Mani Matter wie *Dr Eskimo*, der ihn weiter zu Brassens bringt. Während acht Jahren verbringt die Familie ihre Ferien in einem bretonischen Weiler in der Nähe von Camaret. Er findet Geschmack am abendlichen Singen um das Lagerfeuer, begleitet auf der Gitarre (Brel, Brassens, dem er den Vorzug gibt), dort kommt es auch zu einem ersten Kontakt mit rumänischer Musik.

Während seiner gesamten Kindheit begeistert er sich fürs Zeichnen, belegt Kurse in der Lausanner Kunstschule *Ceruleum* und verschlingt das Universum der Comics, vor allem die von Jacques Martin: *Alix*, *Lefranc*, die historische mittelalterliche Serie *Jhen*. Mit zwölf Jahren kontaktiert er ihn, besucht ihn, beobachtet ihn bei der Arbeit wie einen Meister. Er beginnt, selbst einen Comic zu zeichnen, der Romulus und Remus zum Thema hat, skizziert zunächst, zeichnet dann ins Reine und Jacques Martin wird es bedauern, als er schliesslich der Musik den Vorzug gibt. Unaufhörlich wird er zu seinem eigenen Vergnügen weiterhin zeichnen, Motive nach antiken Vorbildern, Vasen, Portraits, Landschaften.

Er war immer Klassenbester und hatte keine Schulfreunde, da er der Unterhaltung mit Erwachsenen den Vorzug gab, etwa mit einem Lausanner Buchbinder, mit dem er stundenlang sprach. Mit acht Jahren begann er Geige zu spielen, allerdings ohne grosse Freude; der Klang der klassischen Geige der achtziger Jahre, brillant und mit Vibrato, gefiel ihm nicht. Ganz im Gegensatz dazu erweisen sich die Stunden, die er im Orchester und Chor der *Collèges lausannois* unter der Leitung von Jacques Paches zubringt, als wegweisend. Er schliesst seine eidgenössische Matura mit einem Notendurchschnitt von 9,8 ab.

Mit vierzehn Jahren hört er zu Hause seine Mutter, die Cembalo übt, um ihre Blockflöten-

schüler zu begleiten. Sobald sie das Instrument verlässt, stürzt er sich darauf, um die gerade gehörten Anweisungen (tables) von Dandrieu auszuführen und sich so im Generalbass-Spiel zu üben. Seine Mutter schickt ihn daraufhin zu ihrem Lehrer (also zu mir), damit er unter Aufsicht arbeitet. [Er erzählt in einem seiner Texte diese Episode etwas anders. Das Gedächtnis ist eine fragile Angelegenheit, seines oder meines...] Später wird er ganz alleine die Entdeckung Rameaus von 1722 machen: Es gibt nicht die vorgeblichen fünfundzwanzig Akkorde des Generalbasses, sondern nur drei, die man umkehrt... Ich habe ihn eines Tages dabei beobachtet, wie er das gesamte Heft der Sonaten und Partiten für Violine solo von J. S. Bach in drei Farben kolorierte: zweite Stufe, Tonika, Dominante. Er entdeckt in Lausanne die Orgel, die 1986 in der Kirche St. Paul konstruiert wurde. Er begegnet Jean-Marie Tricoteaux, dem grossartigen Orgelbauer, dessen Improvisationen ihn faszinieren und der, über den engen und wohlgesonnenen Freund hinaus, für ihn eine absolute Referenz bleiben wird. Sie sprechen über Musik, Orgelbau, Rudolf Steiner, Meditation, Philosophie.

Nach dem Gymnasium beschliesst er, Orgelbauer zu werden, um Musik, Theorie, manuelle Arbeit und die gestalterische Komplexität eines grossen, in Eigenregie erstellten Werkes unter einen Hut zu bringen. Während seiner Lehre bei Felsberg (der Graubündner Manufaktur, bei der Jean-Marie Tricoteaux als Intonateur arbeitet) wird er sich eine Orgel mit gedackten Pfeifen bauen, auf der verschiedene Temperamente, also Arten, das Instrument zu stimmen, realisiert werden können. Ich hatte ihm in der Tat gesagt, wie sehr es mich erstaunt, dass die zeitgenössische Musik sich nicht für das Spiel mit der natürlichen Reinheit der Intervalle interessiert. Der Einfluss von Jean-Marie Tricoteaux ist enorm. Gaël wird diesen Mann, der sein Wissen so grosszügig teilt, dazu bringen, dass er ihn eine Webseite einrichten lässt, Kompendium zahlreicher Aspekte des Orgelbaus, wie etwa die Intonation der Pfeifen und die Proportionen, die jede klangliche und architektonische Konzeption eines Instrumentes determinieren.

Aber die manuellen Arbeiten sind zu repetitiv. Er gibt die Lehre auf, um am Konservatorium, in meiner Klasse, Orgel zu studieren. Wenig später gibt er auch diese Ausbildung auf, erbittert über die Verirrungen einer Pädagogik, die dazu führt, dass man sich anmasst, Stücke zu spielen, deren Schöpfer man selber niemals sein könnte. Er entschliesst sich daher, 1997 das *Festival de Musique Improvisée de Lausanne* zu gründen, eines seiner grossen Lebenswerke, das dank seiner Nachfolger weitergeführt wird. Eine *Bourse Gaël Liardon* fördert die Recherchen von Musikern auf dem Gebiet der Improvisation. Er konstituiert einen pädagogischen Schatz, indem er Jahr für Jahr auf der Webseite des Festivals detaillierte Résumés der in den Kursen gewonnenen Erkenntnisse aufschaltet. Zu den grossen Meistern, die er zu dem Festival einlädt, zählt der bewundernswerte Rudolf Lutz, dem er nach Basel folgt. An der *Schola Cantorum Basiliensis* analysiert er die Fugen Pachelbels so gründlich, dass der sich die Fähigkeit aneignet, mühelos perfekte Fugen zu improvisieren. Er nimmt sehr aktiv an der fröhlichen und kreativen FBI, der Forschungsgruppe Basel für Improvisation, teil. Dies alles prägt seine ganz persönliche Auffassung vom Beruf des Organisten, die er in der Gemeinde von Villamont in Lausanne auf einer neuen, von Jean-Marie Tricoteaux und der Manufaktur Felsberg konstruierten Orgel umsetzt. Auf sein *Brevet de Musique* folgt ein Theoriestudium an der Musikhochschule Genf; seine Abschlussarbeit ist einer neuen Passion gewidmet: *Le langage harmonique d'Antônio Carlos Jobim*. Dieser Vorstoss in moderne Harmonien, die brasilianische Musik und den Jazz ist tausend Meilen von seinen bisherigen Kenntnissen entfernt, aber sein Verstand vollzieht mit Leichtigkeit die Synthese.

Wir sehen hier eine weitere Facette seiner Persönlichkeit. Gaël (ja, sagen wir Gaël, so wie man von Josquin oder Jean-Jacques spricht, denn er zeigte sich gerührt, wenn man ihn beim Vornamen nannte) Gaël wollte, sobald er eine schöne Musik entdeckte, sofort verstehen, wie sie funktioniert. Und liess nicht davon ab, bevor es ihm gelang. Er war zum Beispiel in der Lage, den Ablauf eines Improvisationskurses, solange ihm ein Punkt unklar blieb, komplett zu blockieren. Eines Tages musste er sich zu seinem Ärger eingestehen, dass das Verständnis der Sprache nicht ausreicht, sondern dass man auch die Art zu spielen, zu phrasieren, zu schwingen erfassen muss. Aspekte, die unzertrennlich mit der musikalischen Rhetorik verbunden sind: *Inventio, Elaboratio, Actio*.

In meinem Genfer Kurs über Vortrag und Deklamation übernimmt er brillant und auswendig die grosse Rolle des Orestes in *Andromaque* von Racine. Mit seinen Lehrern der Abteilung für Alte Musik, Jean-Yves Haymoz und David Chappuis, übt er sich in Solmisation, Notation und der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Und so umgibt er sich mit hervorragenden Sängern, um das *Ensemble Sweelinck de Genève* zu gründen, Marie-Pierre Duceau und Isaline Dupraz, Ricardo Ceitil, Valentin Villard, Benoit Magnin, Matthieu Romanens und Olivier Bettens. Letzterer wird einen grossen Einfluss ausüben, was die Annäherung an die Denkweise dieser Epoche angeht, wobei seine Reflexion Poesie und Musik vereint. Jedes neu erarbeitete Stück wird sofort ins Internet gestellt und Gaël setzt sich glühend für dieses wenig gesungene Repertoire calvinistischer Psalmen des Amsterdamer Orpheus ein. Er arbeitet bestechend schnell und effizient. Noch heute finden sich auf der Internetseite des Ensembles Kompositionen von Le Jeune, Titelouze, Gindron, Papius, Parran und der Lutheraner Decker, Walter und Bernhard. In diesem Zusammenhang findet Gaël das Thema für seine Dissertation: Die französischen Psalmen des Katholiken Didier Poncet, Dissertation, die er an der Universität François Rabelais in Tours vorbereitet. Dort veröffentlicht er eine *Enquête sur la disparition de l'improvisation au XVIII^e siècle*, die man online konsultieren kann. Parallel zu seiner Forschungsarbeit organisiert er Seminare an der Lausanner Universität. Das erste, in Zusammenarbeit mit Dr. Olivier Bauer, vereint Forschende zum Thema *Paraphrases françaises des Psaumes aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles*. Das zweite widmet sich den *Pratiques du plaint-chant, monodie et polyphonie*, namentlich unter Beteiligung von Jean-Yves Haymoz, dem Freund, der von Anfang an einer der Pfeiler des Festivals für improvisierte Musik ist.

Aber, wie wir schon gesehen haben, ist Singen für Gaël ein ganz wesentliches Element und er wird dem weitläufigen Gebiet der *Chanson française* ein Parallelleben widmen, wobei er sich selbst mit Meisterschaft auf der Gitarre begleitet. Er singt mit dem wunderschönen Timbre eines leichten Barytons ; zu seinem sehr persönlichen Vortragsstil gesellen sich eine perfekte Diktion und eine sehr ausdrucksvolle Art, den Text zu betonen und die Intervalle zu führen (eine delikate aufsteigende grosse Sexte scheint er ganz besonders zu lieben). Diesmal umgibt er sich mit hervorragenden Instrumentalisten, Jan van Hoecke, Liselotte Emery, Pierre Ponnaz, Sophie Martin, Tania Taillefert, Marco Nievergelt und Aline Spaltenstein. Es folgen Konzerte und Aufnahmen. Diese Annäherung an die *Chanson française* wird von gründlichen Studien zu Prosodie, Versbildung und der Poesie im Allgemeinen begleitet. Gaël bewundert die Renaissance, Victor Hugo, Théodore de Banville und viele andere Dichter, die er vertont.

In seinen letzten Jahren drängt ihn die Lausanner Verwaltung plötzlich, sein Orgelstudium abzuschliessen. Wie absurd diese Massnahme ist, wird klar, wenn man bedenkt, dass er einer

der wenigen Westschweizer Organisten war, die ihr Amt nach dem Vorbild der alten Meister versahen. Er präludierte die Choräle mit gekonnten Improvisationen und komponierte eigens für den Gottesdienst Stücke in der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts. So beginnt er also sein Studium mit Benjamin Righetti an der Orgel von St. François, das erneut zu einem fruchtbaren Austausch, einer schönen Zusammenarbeit, einer tiefen Freundschaft führt.

Und er kämpft weiter für die Improvisation in historischen Stilen; wer dafür kein Interesse zeigt, wird von ihm zutiefst bedauert. Der aktuellen Unterrichtsmethode der Konservatorien, die sich auf das Lesen und Sehen, nicht aber das Hören stützt, misstraut er, ein geborener Pädagoge, ganz ungemein. In seiner letzten Wohnstätte, dem Gebäude der methodistischen Kirche an der Riponne in Lausanne, gründet er 2016 eine freie Musikschule, *L'École de Musique improvisée de Lausanne*, deren Räumlichkeiten er seinen Kollegen und Freunden zur Verfügung stellt. Er selbst unterrichtet dort sämtliche Fächer, die er sich mit Leidenschaft und als genialer Autodidakt angeeignet hat.

Seine Überzeugungen teilt er gezielt im Internet aber auch im Radio, als brillanter Redner des Senders *Espace 2*. Am Mikrophon von Bertrand Décaillet oder David Meichtry kann man ihn in verschiedenen Sendungen hören, etwa 2001 über *Brassens, le musicien*, aber auch *Le tempérament et l'origine des gammes* 2006 sowie 2012 in einer Serie von Reportagen in Amsterdam anlässlich des 450. Geburtstags von Sweelinck: *Splendeur et exubérance de la musique calviniste*, ein Titel auf den er stolz war. Nachdem 2006 ein grossartiger handschriftlicher Band mit Psalmvertonungen und Choralvorspielen für Orgel erschienen war, zu dem unser teurer Rudolf Lutz das Vorwort verfasst hat, entfaltet sich das Werk des Komponisten in erster Linie im Internet. Da ihm das Konzept des Urheberrechts fern liegt, stellt er seine gesamten Werke frei ins Netz. Heute finden sich alle seine Kompositionen auf einer von Benjamin Righetti kreierten Webseite (<https://gaelliardon.ch>). Seine Einkünfte platziert er ebenfalls bei einer Bank ohne Zinsen, um den Kapitalismus dieser sich zersetzenden Welt zu bekämpfen. Sowie sich ihm ein neues musikalisches Problem stellt, wendet er sich an seine Freunde (wie Philippe Despont, Valentin Villard, Adrien Pièce), tauscht sich aus, diskutiert, überzeugt, entwirft eine neue Webseite und verfolgt uns alle, damit wir ihm bei einem neuen Gedankengang sekundieren. Diese Ausbrüche von brodelndem Enthusiasmus werden in der Regel von Momenten der Entmutigung und Niedergeschlagenheit abgelöst. Ist der Grund hierfür all die intellektuelle und menschliche Mittelmässigkeit, die er um sich herum beobachtet? Fröhlich, humorvoll, witzig und charmant kann er auch aufbrausend, verletzt, erschöpft, einsam und verzweifelt sein.

In dem Moment, in dem er den Schlusspunkt unter seine Dissertation über Didier Poncet setzt, verlässt er uns. Ein Konzert zu seinem Gedenken, organisiert von Benjamin Righetti unter Teilnahme aller seiner Freunde, findet am 18. Dezember, seinem Geburtstag, in der bis auf den letzten Platz besetzten Kirche St. François statt. Das abschliessende Stück war der grosse Orgelchoral *Christ lag in Todesbanden*, gespielt im Plenum, wozu der Cantus firmus von der überaus zahlreichen Gemeinde gesungen wurde. Das Schweigen, das dem letzten Akkord folgte, verwandelte sich in einen völligen Stillstand, während einer, zwei, drei unendlichen, ewigen Minuten. Ergreifende Hommage. Ohrenbetäubendes Schweigen.

ANMERKUNGEN ZU DEN AUSGEWÄHLTEN WERKEN

STUDIUM DER ALTEN MEISTER

Orgelkonzert op. 4, Nr. 2 in B-Dur von G. F. Händel, S. 1

Unter den Dokumenten von Gaël Liardon finden sich sechs grosse Hefte in zwei verschiedenen Formaten mit Notenmanuskripten für seine persönliche Arbeit. Sie enthalten unter anderem die Stücke, die er während seines Orgelunterrichts gespielt hat und die er, um eine intime Kenntnis zu erlangen, wie man sie sich durch die reine Lektüre nie aneignen kann, in einwandfreier Kalligraphie kopiert hat. Er schreibt auch Vokalmusik ab, von Hassler, Schein, Scheidemann und die 150 Genfer Psalmen, Text und Musik. Man stösst auf die Melodien, die die Organistin, ein Musikautomat von Jaquet-Droz, spielt, die im historischen Museum von Neuchâtel ausgestellt ist und deren kleine Orgel von der Manufaktur Felsberg restauriert werden sollte. Oder auf mehrere Auszüge einer vierstimmigen, leicht auszuführenden Messe von Palestrina, die er für die beiden mitteltönigen Orgeln der Kirche St. Laurent, in der er Unterricht nahm, aufgeteilt hatte.

Die Hefte enthalten auch das Orgelkonzert op. 4, Nr. 2 in B-Dur von G. F. Händel, bearbeitet für Orgel solo von John Walsh, das Gaël, ausgehend von Aufnahmen einer mechanischen Orgel aus dem 18. Jahrhundert, nach Gehör notiert hat. Interessant sind diese «ersten Schallplatten», die die Automaten darstellen, aufgrund der nicht notierten Ausschmückung, den Verzierungen, aber auch der Passagen oder gar ganzer Sätze, die der Komponist der Fantasie des Organisten überlässt.

KOMPOSITIONEN, ORGELWERKE

Das isch de Stärn vo Betlehem, S. 8

An dieser Melodie, die aus einem Zürcher Weihnachtsspiel von Paul Burkhard stammt, führte bei den Weihnachtsfeiern im Familienkreis kein Weg vorbei. Es war Gaëls Favorit unter den von ihm 2006 in Villamont veröffentlichten *Psaumes et Chorals*. Der einem Solisten zuge dachte Cantus firmus wird von einem Orgeltrio begleitet. Der Präsident der Gemeinde war zu diesem Zeitpunkt Markus Haeberling, erster Oboist des *Orchestre de chambre de Lausanne*. Der Band enthält ausserdem eine grossartige *Ouverture et fugue sur le Psaume 47*, die dem Pfarrer Thomas Zilocchi gewidmet ist: In strahlendem D-dur gemahnt die prachtvolle Ouvertüre an die der Orchestersuiten von J.S. Bach, während die Fuge die schöne Genfer Melodie verarbeitet, bevor sie mit einer Wiederaufnahme der Ouvertüre endet.

Psalm 5, Aux paroles que je veux dire, S. 11

Ein Beispiel für eine vierstimmige Psalmintonation.

Ein' feste Burg ist unser Gott, S. 12

Diesmal ist es eine Fugette über einen Lutherchoral, die dazu dient, den Gemeindegesang zu präludieren. Gaël brachte aus Perfektionsdrang seine Fugenexpositionen zu Papier, obwohl er sie, nach seinen Analysen der Choralbearbeitungen Pachelbels, ohne weiteres improvisieren konnte.

Ein' feste Burg ist unser Gott mit Gegenstimme im Diskant, S. 12

Um die Begleitung bei mehrstrophigen Gemeindeliedern abwechslungsreicher zu gestalten, machte Gaël es sich zur Gewohnheit, der Chormelodie eine Diskantstimme gegenüberzustellen, so wie ein Instrumentalist es in einer Kantate mit Orchester gemacht hätte. Er spielte diese zusätzliche Stimme auf einem Manual mit Soloregistrierung, oft aber auch im Pedal mit dem *Cornet* vier Fuss seiner Orgel in Villamont. Er hatte sich diese hochraffinierte alte Praxis, ein typisches Merkmal der protestantischen deutschen Orgelkunst, zu eigen gemacht. Man kann diese Sorgfalt bei der Vorbereitung des Gottesdienstes nur bewundern.

PÄDAGOGIK

Etüde zu den Akkordstellungen, S. 13

Gaël Liardon war ein Pädagoge von erstem Rang. Er unterrichtete gerne wenig fortgeschrittene Schüler, ja Anfänger, um sie gleich vom ersten Tag an mit der Praxis der Improvisation vertraut zu machen. So wie ein Kind während seiner ersten Jahre sprechen und denken über das Gehör lernt, sollte ein Musiker sich in Musik ausdrücken können, bevor er lernt, sie zu lesen. In der vorliegenden Etüde zeigt er ihm zunächst die gebrochenen Grundakkorde einer Tonalität in ihren drei Positionen mit Quinte, Oktave und Terz in der Oberstimme. Der Diskurs wird komplizierter mit der Hinzunahme von Sext- und Quintsextakkorden. Das angewandte Prinzip ist das der *Heterolepsis* (eine Stimme enthält mehrere), so wie es J.S. Bach in den seinen Kindern zugedachten *Praeludien für Anfänger* gebraucht. Die schönste Ausführung dieser Figur findet sich in der Schlusskadenz. Es besteht kein Zweifel, dass er seine Schüler diese kleinen Stücke auswendig lernen und anschliessend transponieren liess, da er sich der aussergewöhnlichen kindlichen Fähigkeiten wohl bewusst war. Wir hatten diese Herangehensweise über das Gehör dank der beiden sich gegenüberstehenden Orgeln der Kirche St. Laurent erprobt, wo er Unterricht bei mir nahm.

Präludium in f-Moll, S. 14

Das gleiche Prinzip kommt auch hier – in Anlehnung an das erste Präludium des *Wohltemperierten Claviers* – zur Anwendung, allerdings in einer schwierigeren Tonart. Das Erarbeiten eines solchen Stückes fördert die Schönheit des Spiels aber auch die Vertiefung der Generalbass-Praxis, wobei die melodische Perfektion nie vernachlässigt wird.

Etüde zu den Verzierungen, S. 15

Auch hier wird das Üben der Verzierungen systematisch angegangen, um alle Finger daran zu gewöhnen, mit Leichtigkeit zu trillern. Aber wir sind weit entfernt von den starren, mechanischen Etüden des 19. Jahrhunderts: Da das eigentliche Ziel eine schöne Musik ist, entwickelt sich die Übung zu einer kleinen Fuge. Wenn der Schüler sie erarbeitet hat, transponiert er sie.

Pedalübung, S. 16

Im Gegensatz zu den Tonleitern und Akkordbrechungen von Marcel Dupré, konzentriert sich das Pedalspiel hier methodisch auf Akkordbrechungen in Treppenschritt-Bewegung, wie wir sie bei J. S. Bach finden. Gaël hat ausserdem zahlreiche Choralbearbeitungen für Orgelpedal solo komponiert, die wie ein Cello-Solo mit einem 8'-oder 4'-Register zu spielen sind; eine perfekt saubere Ausführung dieser Studien ist das Ziel.

Etüde zur Fingerführung, S. 17

Diese Etüde befasst sich mit den unterschiedlichen Fingersätzen, mit denen eine Tonleiter gespielt werden kann und die einem Lauf eine sehr raffinierte Phrasierung sowie den Fingern grosse Geschmeidigkeit verleihen können. Die Struktur der Etüde stützt sich auf die Anweisungen (*tables*) von Dandrieu (C-G-d-a-F-D) und dann auf eine Quintfallsequenz, aber auch auf die Exempel von Carl Philipp Emmanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

KOMPOSITIONEN, GENERALBASS, VOKAL-UND INSTRUMENTALMUSIK

Girolamo Frescobaldi: *Canzona terza detta La Lucchesina*, S. 18

Hier wird uns die Kunst des Continuo-Spiels vorgeführt: nicht der *bloße Stil* alla Telemann (die einfache, geläufige Art) des 18., sondern der polyphone Continuo des 17. Jahrhunderts, der eine äusserst subtile kontrapunktische Ausarbeitung verlangt. Gaël hat die Generalbass-Aussetzungen der Stücke, die er mit seinem Freund Jan van Höcke gespielt hat, nur unvollständig auf Papier hinterlassen. Vermutlich schienen sie ihm noch nicht gut genug, um sie ins Reine zu schreiben, gleichwohl... Guy-Baptiste Jaccottet hat es übernommen, die vorliegenden Tonaufnahmen zu transkribieren. Es sind wahre musikalische Schätze, die man auf diesen Seiten bewundern kann. Es handelt sich nicht um die Begleitung einer Oberstimme durch unzeitgemässe Akkorde über einer Basslinie, sondern um tatsächliche vier- bis fünfstimmige Polyphonie, ganz im Stil des Meisters aus Ferrara.

Suite für Violine solo in a-Moll, S. 22

Gaël hat in seiner Kindheit Geige gespielt. Während des *Festival de musique improvisée* hat er zugehört, wie der Organist Rudolph Lutz einen Improvisationskurs für alle Instrumente gab. Das hat ihn inspiriert, eine Suite für Violine solo im Stil von J. S. Bach zu schreiben, zu seinem Vergnügen und aus purem Interesse, aus purer Leidenschaft, seine kompositorischen Fähigkeiten zu verbessern.

Präludium zu *Herr Dis und Fräulein Es*, S. 26

Gaël wurde eines Tages eingeladen, eine Lesung der Erzählung von Jules Verne mit dem Schauspieler Roland Vuilloz durch Improvisationen auf der Orgel von Valère in Sion zu begleiten. Die Orgel von Valère, die als älteste noch spielbare Orgel der Welt gilt, war damals noch gleichstufig temperiert gestimmt und erlaubte so ein Spiel mit den enharmonischen Verwechslungen. Das Stück entfernt sich zwar etwas von der literarischen Vorlage (der Neuntel Ton oder das Komma, der Dis von Es trennt), ist aber einmal Zeugnis einer persönlichen und freien Komposition.

CHANSONS

***Le doigt d'Eve*, nach einem Gedicht von Viktor Hugo, S. 25**

Das Archivdossier, das den *Chansons* gewidmet ist, ist besonders umfangreich. Man findet dort zweifellos mehr Texte als Musik. Gerade bei der Kunst der *Chanson* wird die schwindelerregende Kluft deutlich, die die Noten von ihrer Ausführung trennt. Die schriftliche Fixierung

beschränkt sich auf die einfache Melodie und die Akkorde der Gitarre, alles Übrige bleibt dem Genie der Musiker überlassen. Hervorgehoben sei noch, wie die Siebensilber Victor Hugos ihre Entsprechung im binären Rhythmus finden.

Les enfants morts, nach einem Gedicht von Victor Hugo, S. 28

Die Schwierigkeit für den Sänger besteht bei diesem in Alexandrinern verfassten Text darin, die Melodie der ersten Strophe an die abweichende Prosodie der zweiten anzupassen. Gaël machte sich, nach Art von Brassens und mit seiner freien geschmeidigen Vokalität, ein Vergnügen daraus.

Rêverie, nach einem Gedicht von Viktor Hugo, S. 30

Die Kantilene entwickelt sich hier über instrumentalen Haltetönen, die in dieser zweiten Version zu einem vokalen Klangteppich für Chor werden. Die melodische Schönheit mit ihren ausgreifenden Intervallen und verschmelzenden Melismen ist bewundernswert.

Oraison à David, S. 33

Der Widmungsträger ist David Chappuis, Professor für Gehörbildung und Harmonielehre an der Musikhochschule Genf. Es handelt sich um ein Weihnachtsgeschenk, für das die Studenten seiner Klasse den Text und Gaël die Musik geschrieben haben. Der amüsante Pastiche des calvinistischen *Vaterunser* ist im reinen Stil Goudimels ausgeführt, wobei die Komposition die im Text evozierten musikalischen Ideen aufgreift. Das Geschenk bestand nicht nur in der vorliegenden vierstimmigen Partitur, sondern auch in einer Ausgabe aus vier Einzelstimmen, ohne Taktstriche und von den Studenten in der strikten Tradition des 16. Jahrhunderts notiert.

THEORIE

Versuch über die Grundprinzipien des Lernprozesses, S. 35

Zum Abschluss kommt der Theoretiker zu Wort. Plausibel in seinen lebhaften Überzeugungen, kämpferisch gegenüber weit verbreiteten Ansichten, wenn er sie schlecht fand. Man spürt hier den Anspruch anderen gegenüber, den er sich selbstverständlich für sein eigenes Schaffen auferlegte. Vom ersten Wort an spricht er von seiner persönlichen Art zu arbeiten und betont die eigenen Erfahrungen, die seine Ansichten gefestigt haben. Die Praxis eines inspirierten, neugierigen, wissensdurstigen Musikers, deren Arbeitsaufwand sich nicht misst. Herz, Leidenschaft und Vernunft.

Pierre-Alain Clerc
Oktober 2022

Concerto op. 4 No 2 en si b majeur.

G.F. Händel

A tempo ordinario e staccato (♩ = 76)

Handwritten musical score for the first movement of Concerto op. 4 No 2 in B-flat major by G.F. Handel. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves. The third system has two staves. The music is in 3/4 time and features various ornaments and articulations. A tempo change to "Adagio e piano" is indicated in the third system.

Voir les concertos pour orgue seul du Second Set

Allegro (♩ = 108)

Handwritten musical score for the second movement of Concerto op. 4 No 2 in B-flat major by G.F. Handel. It consists of four systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The music is in 3/4 time and features many triplets and sixteenth-note passages.

This page of handwritten musical notation consists of ten systems, each containing two staves (treble and bass clef). The music is written in a complex, rhythmic style with frequent sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *f*. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a dense texture of sixteenth notes in the treble and eighth notes in the bass. The second system continues this texture with some triplet markings. The third system introduces a more melodic line in the treble with slurs and accents. The fourth system features a prominent triplet in the bass. The fifth system shows a change in the bass line with a more rhythmic pattern. The sixth system continues with complex rhythmic patterns and slurs. The seventh system has a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The eighth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The ninth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The tenth system concludes the page with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into eight systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamics like *mf* and *f* are indicated throughout. The score shows a progression of chords and melodic lines, with some sections featuring dense textures and others being more sparse. A circled note with a question mark is visible in the seventh system, and a fermata is present in the eighth system.

Adagio, e staccato.

(see figure for dans l'orgue mécanique,
partition originale).

Allegro, ma non presto ($\text{♩} = 144$)

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment. A section labeled "Ritornello" begins in the middle of this system.

Seventh system of musical notation. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Eighth system of musical notation. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line.

Partition originale

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests.

Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests.

Handwritten musical score system 6, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests.

(Reprise)

Handwritten musical score system 7, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests.

Handwritten musical score system 8, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests.

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, some with accents. The bass staff has a bass clef and contains a simple accompaniment of quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff contains dense sixteenth-note passages and chords. The bass staff has a simple accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff features sixteenth-note runs and chords. The bass staff has a simple accompaniment.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble staff has a melodic line with accents. The bass staff has a simple accompaniment.

Handwritten musical notation for the sixth system. The treble staff has a melodic line with accents. The bass staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line.

Four empty musical staves at the bottom of the page, consisting of two treble clef staves and two bass clef staves.

Das isch de Stärn vo Betlehem

The image displays a musical score for the piece "Das isch de Stärn vo Betlehem". The score is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of music, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written in a grand staff format, with the right hand in the upper treble clef and the left hand in the bass clef. The vocal line is written in a single treble clef. The score begins with a four-measure rest for the vocal line, followed by the piano accompaniment. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, the third system covers measures 9-12, and the fourth system covers measures 13-16. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation for the vocal line.

17

Musical score for measures 17-20. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line consists of quarter and eighth notes. The piano accompaniment includes a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady bass line.

21

Musical score for measures 21-24. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line is mostly rests, with some eighth-note entries. The piano accompaniment features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady bass line.

25

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The vocal line consists of quarter and eighth notes. The piano accompaniment includes a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady bass line.

29

Musical score for measures 29-32. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line consists of quarter and eighth notes. The piano accompaniment includes a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady bass line.

33

38

42

46

Ps. 5 Aux paroles que je veux dire

Musical notation for measures 1-6. The piece is in G minor (one flat) and common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line is mostly rests, with some chords appearing in measures 4 and 5.

Musical notation for measures 7-11. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5. The bass line has a half note G4 in measure 7, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The melody concludes with a half note G4 in measure 11.

Musical notation for measures 12-17. The melody features eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 13. The bass line consists of chords and single notes, including a half note G4 in measure 14.

Musical notation for measures 18-23. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass line features chords and single notes, including a half note G4 in measure 19.

Musical notation for measures 24-28. The melody includes a triplet of eighth notes in measure 25. The bass line has a half note G4 in measure 24 and continues with chords and single notes.

Péd.

Musical notation for measures 29-34. The melody features a triplet of eighth notes in measure 29. The bass line includes a half note G4 in measure 29 and continues with chords and single notes.

Ein' feste Burg ist unser Gott

Fuguette

The Fuguette section consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the piece in C major, 4/4 time. The second system (measures 6-9) continues the development. The third system (measures 10-13) concludes the section. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and accidentals.

Contre-chant

The Contre-chant section consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) features a vocal line with a repeat sign and a bass line with figured bass notation (6, 4 #, 4 3). The second system (measures 5-8) continues the vocal and bass parts. The third system (measures 9-11) shows further development. The fourth system (measures 12-15) concludes the section. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and accidentals.

Etude pour les positions d'accords

The musical score is written in 12/8 time and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The piece is an exercise for chord positions, featuring a steady bass line of dotted quarter notes and a treble line of eighth notes. Fingerings (1, 2, 3, 5) are indicated above the treble staff notes. The key signature changes from one flat (B-flat) to two sharps (F# and C#) at measure 10. The piece concludes with a final chord in the treble staff at measure 18.

Prélude en fa mineur

10

20

30

40

46

Etude pour les ornements

The image displays a musical score for a piece titled "Etude pour les ornements". The score is written for piano and is organized into six systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece begins with a treble staff containing a sequence of notes: a quarter note (1), followed by eighth-note runs (3 and 5), and a quarter note (4). The bass staff is mostly empty, with some notes appearing in the later systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and wavy lines indicating ornaments. The piece concludes with a double bar line in the final system.

Etude de pédalier

1
4
7
10
13
16
19
22

Etude avec croisements de doigts

A 1 3 4 3 4 3 4 3
 A' 1 2 3 4 3 4 3 4
 B 1 2 3 4 5 4 5 4
 B' 1 3 4 5 4 5 4 5 1
 C 1 2 3 1 2 3 4 5 1
 C' 1 2 3 4 1 2 3 4

C'' En transposant,
 déplacer le passage du pouce
 selon la position des feintes.

5

9

A5 C3 A5 C3

13

A5 C3 C1 C'1

16

A2 C2 C'2

24 mai 2015

Canzona terza detta la Lucchesina

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Continuo: Gaël Liardon (1973-2018)

Retranscription depuis audio: Guy-Baptiste Jaccottet

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a whole note B4. The middle staff is a lute tablature in treble clef, with rhythmic values and fret numbers (0-4) indicating fingerings. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef, providing a harmonic accompaniment with notes such as G2, B2, C3, and D3.

The second system continues the piece from measure 6. The top staff features a melodic line with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C5. The middle staff shows the lute tablature with various fret numbers and rhythmic patterns. The bottom staff continues the basso continuo line with notes like G2, B2, C3, and D3, including a change in bass clef to a C-clef (soprano clef) for the final measure.

Allegro

The third system begins at measure 12, marked 'Allegro'. The top staff shows a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff continues the lute tablature with complex rhythmic patterns. The bottom staff provides a more active basso continuo accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The fourth system starts at measure 19. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff shows the lute tablature with various fret numbers and rhythmic patterns. The bottom staff continues the basso continuo line with notes like G2, B2, C3, and D3, including a change in bass clef to a C-clef (soprano clef) for the final measure.

24

30

35

42

Adagio

48

Allegro

55

Musical score for measures 55-59. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time. Measure 55 starts with a treble clef staff containing a quarter rest followed by eighth notes. The grand staff contains a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

60

Musical score for measures 60-64. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time. Measure 60 starts with a treble clef staff containing eighth notes. The grand staff contains a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

65

Musical score for measures 65-69. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time. Measure 65 starts with a treble clef staff containing eighth notes. The grand staff contains a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

70

Musical score for measures 70-74. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time. Measure 70 starts with a treble clef staff containing a half note. The grand staff contains a half note chord in the treble and a half note in the bass. Dynamic markings 'pian' and 'forte' are present. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

75

Musical score for measures 75-79. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time. Measure 75 starts with a treble clef staff containing a half note. The grand staff contains a half note chord in the treble and a half note in the bass. Dynamic markings 'pian' and 'forte' are present. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

79

pian forte pian

pian forte pian forte

85

forte pian forte

pian forte

90

pian

pian

95

100

Suite pour violon seul

en la mineur

Allemande

The image displays a musical score for a solo violin piece titled "Allemande" in G minor. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of ten staves of music, with measure numbers 4, 7, 10, 21, 24, 27, and 29 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills (tr) and slurs throughout the piece. The key signature is one flat (Bb), and the piece concludes with a double bar line and repeat dots. The overall style is characteristic of a Baroque-style dance piece.

Courante

The image displays a musical score for a piece titled "Courante". The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number: 1, 7, 13, 20, 26, 37, 42, 48, and 53. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm, often with slurs and ties. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 1-16. The piece is in 3/4 time and D major. It features a melodic line with trills (tr) and a bass line with sustained notes. Measure 16 includes first and second endings.

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-51. The piece is in 6/8 time and D major. It features a continuous eighth-note melody with various ornaments and phrasing. Measure 22 includes a repeat sign.

10

Le doigt d'Eve

13-14.12.06

Victor Hugo. les chansons des mers et des bois G.1.

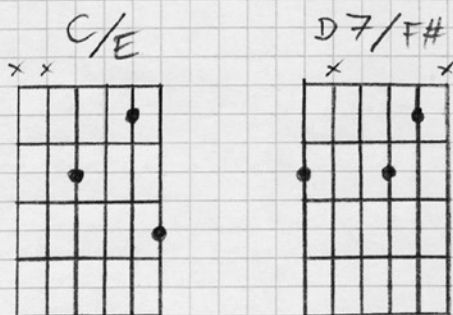
1. Dieu prit sa plus molle argile
Et son plus dur boislin,
Et fit un bijou fragile,
Mystérieux et câlin.
Il fit le doigt de la femme,
Chef-d'œuvre auguste et charmant,
Ce doigt fait pour toucher l'âme
Et montrer le firmament.

Il mit dans ce doigt le reste
De la lueur qui'il venait
D'employer au front céleste
De l'heure où l'aurore naît.

Il y mit l'ombre du voile,
Le tremblement du berceau,
Quelque chose de l'étoile,
Quelque chose de l'oiseau.

2. Dieu, qui veut qu'Eve se dresse
Sur notre rude chemin,
Fit pour l'amour la caresse,
Pour la caresse, ta main.
Le Père qui nous engendre
Fit ce doigt mêlé d'azur,
Très fort pour qu'il restât tendre,
Très blanc pour qu'il restât pur,
Ayant fait ce doigt sublime,
Dieu dit aux anges : Voilà !
Puis s'endormit dans l'abîme ;
Le diable alors s'éveilla.

Dans l'ombre où Dieu se repose,
Il vint, non vers l'orient,
Et tout au bout du doigt rose
Fit un angle en souriant.



Prélude pour M. Ré-dièze et Mlle Mi-bémol

Transcription de Benjamin Righetti d'après
un enregistrement de concert du 15.07.2017

Librement récité

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Librement récité'. The first system (measures 1-6) is in the key of D major. The second system (measures 7-12) continues in D major. The third system (measures 13-18) features a modulation to D minor, indicated by the addition of a flat to the key signature. The fourth system (measures 19-24) continues in D minor. The fifth system (measures 25-30) concludes in D minor. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

36

Musical notation for measures 36-41. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The treble staff contains a more active melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The bass staff continues the accompaniment with quarter notes and rests.

42

Musical notation for measures 42-46. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature changes to one flat (B-flat). The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff features a steady accompaniment of quarter notes.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff shows a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff has a simple accompaniment with quarter notes and rests.

52

Musical notation for measures 52-56. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff provides accompaniment with quarter notes and rests.

57

Musical notation for measures 57-61. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff features accompaniment with quarter notes and rests. The system concludes with a double bar line.

Les enfants morts

Victor Hugo. Les contemplations B-8 (Claire).

1. Ils sont là, près de nous, jouant sur notre route;
Ils ne dédaignent pas notre soleil obscur,
Et derrière eux, et sans que leur candeur s'en doute,
Leurs ailes font parfois de l'ombre sur le mer.
Ils viennent sous nos toits; avec nous ils demeurent;
Nous leur disons : Tra fille! ou : Tra fils! ils sont deux,
Riants, joyeux, nous font une caresse, et meurent. -
O mère, ce sont là les anges, voyez-vous!
2. C'est une volonté du sort, pour nous sévère,
Qui' ils rentrent vite au ciel resté pour eux ouvert;
Et qu' avant d' avoir mis leur lèvre à notre verre,
Avant d' avoir rien fait et d' avoir rien souffert,
Ils partent radieux; et qu' ignorant l'envie,
L'erreur, l'orgueil, le mal, la haine, la douleur,
Tous ces êtres béniés s'envolent de la vie
A l'âge où la grenouille innocente est en fleur!

3. Nous qui sommes démons ou qui sommes apôtres,
 Nous devons travailler, attendre, préparer;
 Peut-être, nous expions pour nous-même ou pour d'autres;
 Notre chair doit saigner, nos yeux doivent pleurer.
 Eux, ils sont l'air qui fuit, l'oiseau qui ne se pose
 Qu'un instant, le soufflet qui vole, aveil vermeil
 Qui brille et passe; ils sont le parfum de la rose
 Qui va rejoindre aux cieux le rayon du soleil!
4. Ils sont l'étoile d'or se couchant dans l'aurore,
 Mourant pour nous, naissant pour l'autre firmament;
 Car la mort, quand un astre en son sein vient éclore,
 Continue, au delà, l'épanouissement!
 Ils s'en vont; c'est bientôt l'éclair qui les emporte,
 Tantôt un mal plus fort que nos soins superflus.
 Alors, nous, pâles, froids, l'œil fixé sur la porte,
 Nous ne savons plus rien, sinon qu'ils ne sont plus.
5. Nous disons: A quoi bon l'être sans étincelles?
 A quoi bon la maison où ne sont plus leurs pas?
 A quoi bon la ravinée où ne sont plus leurs ailes?
 Qui donc attendons-nous, s'ils ne reviendront pas? -
 Ils sont partis, pareils au bruit qui sort des lyres.
 Et nous restons là, seuls, près du gouffre où tout fuit,
 Tristes; et la lueur de leurs charmants sourires
 Parfois nous apparaît vaguement dans la nuit.
6. Nous sentons frissonner leurs cheveux dans notre ombre;
 Nous sentons, lorsqu'ayant la lassitude en nous,
 Nous nous levons après quelque prière sourde,
 Leurs blanches mains toucher doucement nos genoux.
 Ils nous disent tout bas de leur voix la plus tendre:
 "Non père! encore un peu! ma mère! encore un jour!
 "Il'entends-tu? je suis là, je reste pour t'attendre
 "Sur l'échelon d'en bas de l'échelle d'aimer."

Rêverie

Texte: Victor Hugo

intro: un peu plus vite que la suite

Soprano solo

Chœur mixte

Ou

Ou

Tempo: ♩ = 54

7

Quand le livre où s'en - dort cha-que soir ma pen - sé - e, Quand l'air de la mai - son, les sou-cis du foy - er,

13

Quand le bour-don-ne-ment de la ville in-sen - sé - e Où tou-jours on en - tend quel-que cho-se cri - er,

19

Quand tous ces mil-le soins de mi-sère ou de fê - te Qui rem-plis-sent nos jours, cerce a-ride et bor - né,

25

Ont te-nu trop long-temps, comme un joug sur ma tête, Le re-gard de mon âme à la ter-re tour-né;

31

El-le s'é-chappe en-fin, va, marche et dans la plai-ne Prend le mê-me sen-tier qu'el-le pren-dra de-main,

37

Qui l'é-gare au ha-sard et tou-jours la ra-mè-ne, Comme un cour-sier pru-dent qui con-naît le che-min,

43

El-le court aux fo-rêts, où dans l'ombre in-dé-ci-se Flot-tent tant de ra-yons, de mur-mu-res, de voix,

49 **lent**

Trou-ve la rê-ve-rie au pre-mier arbre as - si - se, Et tou - tes deux s'en vont en-sem-ble

54 **a tempo**

dans les bois!

Musique: 12-13 avril 2014
Arrangement pour chœur: 1-3 mars 2015

Les feuilles d'automne XVI

Quand le livre où s'endort chaque soir ma pensée,
Quand l'air de la maison, les soucis du foyer,
Quand le bourdonnement de la ville insensée
Où toujours on entend quelque chose crier,

Quand tous ces milles soins de misère ou de fête
Qui remplissent nos jours, cercle aride et borné,
Ont tenu trop longtemps, comme un joug sur ma tête,
Le regard de mon âme à la terre tourné;

Elle s'échappe enfin, va, marche, et dans la plaine
Prend le même sentier qu'elle prendra demain,
Qui l'égaré au hasard et toujours la ramène,
Comme un coursier prudent qui connaît le chemin,

Elle court aux forêts, où dans l'ombre indécise
Flottent tant de rayons, de murmures, de voix,
Trouve la rêverie au premier arbre assise,
Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois!

Juin 1830

No-tre Da-vid Qui es en sall' cent-cinq, que ta

main soit san-cti-fié-e Que tes mo-des vien-nent,

Que ta sol-mi-ra-ti-on soit fai-te A Ly-on comme à Ge-

-né-ve. Donne nous au-jour-d'hui Nos transcri-ptions de ce

jour Par-donne nous nos ri bé-mols comme nous pardou-

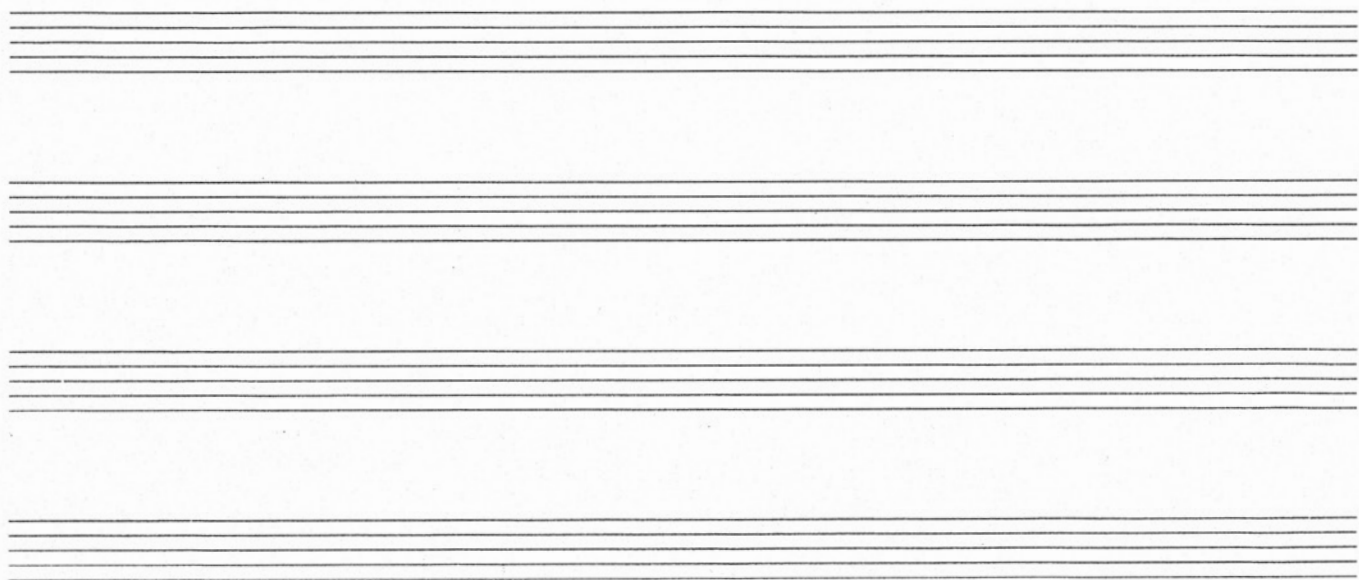
-nous aus-si A ceux qui pour-a quati-cent qua-ran-te.

Ne nous soumettez pas aux fac-si-mi-les l'ain déli-vre nous

de la barre de me-su-re Car c'est à toi qui appartienn-

ment les hexa-cordes par ma-tu-re Par bé-mol et

par bé-car-re Pour le Ba-che-cor et le Mas-ter!



Essai sur les principes de base du processus d'apprentissage - 1

Gaël Liardon

Depuis quelques années, ma pratique de l'enseignement de la musique, avec des groupes ou des élèves seuls, m'a amené à chercher des moyens d'augmenter leur efficacité et d'accélérer leurs progrès. Mes observations m'ont donné le sentiment que les difficultés dans l'apprentissage sont dues à des carences dans les domaines suivants :

- la concentration,
- le lien entre la théorie et la pratique,
- l'apprentissage par cœur.

J'ai aussi le sentiment que cette situation a été aggravée par les tentatives de réformes de l'enseignement qui se sont répétées en Europe occidentale depuis les années 1970. Pour cette raison, il me semble que certains principes fondamentaux de l'enseignement ont été collectivement perdus de vue. Cet article est un essai de définition de ces principes.

Les deux phases de l'apprentissage

<p><u>Première phase :</u> <u>Comprendre l'action</u> Explications du professeur Théorie</p>	<p>==> Répéter l'action ==></p>	<p><u>Deuxième phase :</u> <u>Maîtriser l'action</u> Automatisme Savoir par cœur</p>
---	--	---

La première phase de l'apprentissage consiste à en comprendre l'objet ou l'action. A ce stade, le professeur joue un rôle essentiel, car la compréhension de l'élève dépend en très grande partie de la clarté des explications du professeur.

La deuxième phase a pour but la maîtrise, qu'on appelle de nos jours « automatisme » et plus traditionnellement « savoir par cœur ».

Pour passer de la première à la deuxième phase, le seul moyen est la pratique, ou l'exercice, qui consiste à répéter l'action.

Causes de l'échec ou du succès de l'apprentissage

1) Passer de la théorie à la pratique

Une première cause d'échec consiste à croire que la fin de l'apprentissage est dans la compréhension, ce qui revient à s'arrêter à la première phase. Cette erreur est extrêmement répandue aujourd'hui, et je pense que toute la « pédagogie » européenne, telle qu'elle s'est développée depuis les années 1970, est victime de ce grave malentendu. C'est ce qui explique que l'apprentissage par cœur a été presque entièrement abandonné dans les écoles, et qu'il a été remplacé par une volonté de développer exclusivement le raisonnement. Par exemple, en 1980, lorsque j'étais en 1^{ère} année d'école primaire, la méthode dite des « mathématiques nouvelles » ayant été introduite, on insistait peu sur l'apprentissage des tables de multiplications, et par contre on enseignait à des enfants de six ans la théorie des ensembles, et on leur faisait faire des calculs dans toutes les « bases » de deux à dix, chose à laquelle je n'ai jamais trouvé d'application pratique durant le reste de ma vie¹.

La difficulté de transcender la première phase tient essentiellement au fait que c'est à partir de là que le véritable travail commence, et à ce stade il faut parfois vaincre une forme de paresse. La première phase est gratifiante parce qu'elle satisfait la curiosité, et ceci peut représenter un piège pour les personnes douées d'un intellect rapide, et qui du coup, lorsqu'elles ont compris une théorie, préfèrent en apprendre une autre plutôt que de la mettre en pratique. Cela équivaut à collectionner des modes d'emploi qu'on comprend mais qu'on n'utilise pas. C'est ici que se situe le problème du lien entre la théorie et la pratique, et il paraît évident que de tous temps ceci fut un piège pour les intellectuels.

¹ Si ce n'est de comprendre pourquoi les Français disent quatre-vingts à la place de huitante.

2) La quantité et la qualité du travail

Lorsque l'étudiant a compris qu'il faut passer à l'exercice, c'est à dire à la répétition de l'action qu'on veut apprendre, deux paramètres sont déterminants :

a) La quantité, car il est évident qu'un étudiant qui s'exerce beaucoup progresse plus qu'un étudiant qui s'exerce peu.

b) La qualité, qui est liée à la concentration. L'erreur fréquente consiste, au moment de la répétition, à manquer de rigueur et à répéter une action imparfaite. Il faut alors se souvenir que toutes les actions s'impriment dans la mémoire, y compris les fautes. La mémoire ne peut pas trier ce qui est correct et ce qui est faux. Donc le principe simple qui en découle est que, pour arriver le plus vite possible à la maîtrise, il faut répéter une action parfaite. On y arrive par deux moyens qui sont indissociablement liés : la concentration et la lenteur. Plus précisément, il faut travailler aussi lentement que nécessaire pour que l'action soit précédée et contrôlée par le mental, et donc parfaite. L'erreur extrêmement fréquente consiste ici à jouer (puisque mon sujet est la musique) vite et mal. Encore une fois, la cause du problème n'est rien d'autre qu'une forme de paresse, et aussi d'un manque de conscience de sa propre capacité de concentration.

« Never practice longer than concentration can be maintained. To practice sloppily is not effective practice. It also shows a disrespect for one's abilities and potential. »²

Le procédé le plus efficace que j'aie trouvé jusqu'ici consiste à dire aux étudiants de s'imaginer qu'ils sont en train de faire un « jeu vidéo », car c'est une activité que la plupart d'entre eux connaissent, et dans laquelle ils sont capables de mobiliser toute leur concentration, car ils comprennent spontanément que les fautes ne pardonnent pas dans ce contexte.

3) Le développement de l'autonomie dans l'apprentissage

Il est en outre vital que l'étudiant réalise que le rôle du professeur se limite à la première phase, autrement dit qu'il ne peut que montrer la voie. C'est également pour cette raison que certains étudiants échouent, car ayant trouvé une gratification dans le fait d'écouter les explications du professeur, ils ne comprennent pas que le véritable apprentissage commence lorsque ces explications sont terminées. A ce moment, l'étudiant doit réaliser que le succès de l'apprentissage ne repose qu'en lui, et que personne ne peut faire le travail à sa place. Là encore, il me semble que la population d'Europe de l'ouest est particulièrement touchée par ce problème, en raison du développement d'un enseignement scolaire excessivement orienté sur la théorie, aggravé par la valorisation irrationnelle des études universitaires pour des motifs d'ascension sociale. Dans ce contexte, le modèle envahissant de la conférence, aussi appelée « cours *ex cathedra* », entraîne une confusion entre « réception d'informations » et « apprentissage », et donc une perte de vue complète du lien entre la théorie et la pratique. Le recours croissant aux machines depuis la révolution industrielle me semble aussi avoir joué un rôle, en engendrant une forme de paresse mentale collective. On peut discuter des causes de ce problème, mais il est incontestable que certaines populations, notamment asiatiques, n'ont pas ces difficultés et possèdent une rigueur dans l'apprentissage qui leur permet de progresser en moyenne plus vite que nos concitoyens.

15 décembre 2016

2 David Bloom, "Melodic chords for guitar - vol. 1", page vi, Bloom School of Jazz Publishing, 2007.



Autoportrait avec casquette, 1988



Buste romain, 1992 et buste féminin, s.d.



Pont Bessières à Lausanne, 1991



Autoportrait, 1990 et portrait de Pierre-Alain Clerc

TABLE

Préface	III
Légende des œuvres choisies	VII
Vorwort	XI
Anmerkungen zu den ausgewählten Werken	XV
Concerto op. 4 en Si b majeur de G. F. Haendel	1
<i>Das isch de Stärn vo Betlehem</i>	8
Ps. 5 <i>Aux paroles que je veux dire</i>	11
Fughette et contrechant <i>Ein' feste Burg ist unser Gott</i>	12
Etude pour les positions d'accords	13
Prélude en fa mineur	14
Étude pour les ornements	15
Etude pour le pédalier	16
Étude avec croisement de doigts	17
Girolamo Frescobaldi <i>Canzona terza detta La Lucchesina</i>	18
Suite pour violon seul en la mineur	22
<i>Le doigt d'Eve</i>	25
Prélude pour M. Ré-dièze et Mlle Mi-bémol	26
<i>Les enfants morts</i>	28
<i>Rêverie</i>	30
Oraison à David	33
Les Principes de base du processus d'apprentissage	35
Dessins	37

Liens pour écouter Gaël Liardon, télécharger ses partitions,
et accéder à deux sites qu'il a créés :

<http://www.domisolmifa.net/>



Gaël Liardon - Les partitions (gaelliardon.ch)



https://imslp.org/wiki/Category:Liardon,_Ga%C3%ABl



Festival de Musique Improvisée de Lausanne (fmil.org)



<http://www.tricoteaux.com/>



©BCU Lausanne, 2023

Production et diffusion : Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne, service des archives musicales. Gravure musicale : Gaël Liardon et Bernard Pièce. Préface : Pierre-Alain Clerc. Traduction : Verena Monnier. Photographie : photographie privée, droits réservés. Réalisation et impression : Groux arts graphiques SA.

ISBN : 978-2-88888-152-0

GAËL LIARDON



Né à Lausanne, Gaël Liardon étudie l'orgue et la basse continue avec Pierre-Alain Clerc et le clavecin avec Jovanka Marville. A la Haute Ecole de Musique de Genève, il obtient un diplôme d'enseignement de la théorie musicale avec distinction. Il suit également des cours de direction chorale et de percussions indiennes et effectue un stage de facteur d'orgues auprès de la manufacture d'orgues grisonne Felsberg.

Une grande part de ses activités était liée au désir de faire revivre la pratique de l'improvisation. Il est le fondateur et directeur artistique du Festival de Musique Improvisée de Lausanne (FMIL) qui, depuis 1997, accueille des musiciens de haut niveau et d'horizons divers. En 2015, il fonde l'Ecole de Musique Improvisée de Lausanne (EMIL) qui propose toute l'année une offre de cours dans le même esprit que le festival.

Organiste titulaire de l'église de Villamont et de l'église Méthodiste du Valentin à Lausanne, Gaël Liardon a composé principalement des pièces pour orgue, souvent pour un usage liturgique ou pédagogique. Il est l'auteur de plusieurs études et articles dont un essai sur le langage harmonique d'Antônio Carlos Jobim. Fervent admirateur de Georges Brassens, il était lui-même chansonnier et a gravé en 2012 un CD *Maudit printemps* avec ses propres chansons.

La présente anthologie rend hommage aux multiples facettes de cet artiste hors norme.