

Pierre Goy

Beethoven et le registre qui lève

les étouffoirs – innovation ou continuité?¹

Pour comprendre l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs il est important d'étudier non seulement les méthodes et les textes musicaux, mais encore les instruments, leur histoire et la manière de les jouer. Il est indispensable d'avoir une perspective chronologique afin de comprendre quelles sont les origines des registres que l'on trouve sur les instruments au tournant du XIX^e siècle, et de relier une information venant d'une méthode ou d'un texte musical avec des instruments de la même période.

Les changements dans la facture instrumentale sont très rapides à cette époque. Il faut donc avoir soin de comparer des éléments qui sont contemporains et non pas distants de vingt ou trente ans. L'utilisation du registre qui lève les étouffoirs dépend de nombreux facteurs: le volume sonore de l'instrument et sa résonance, sa mise en action par des leviers manuels, des genouillères ou des pédales, mais également les habitudes de jeu.

Les instruments Dans le journal *L'Avant coureur* du 6 avril 1761 on peut lire: « Le sieur Henri Silbermann, auteur d'orgue et de clavessins à Strasbourg, fabrique des clavessins a piano e forte ». ² L'instrument est appelé clavecin. On peut le jouer avec ou sans étouffoirs, grâce à deux manettes situées de chaque côté du clavier, que l'on peut actionner en quittant un instant le clavier et qui lèvent les étouffoirs respectivement dans les aigus et dans les graves.

Cette mention fait écho au texte de Carl Philipp Emanuel Bach dans la deuxième partie du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, publié à Berlin en 1762, à propos des pianoforte et du jeu sans étouffoirs: « Le registre sans étouffoirs du pianoforte est le plus agréable et, si l'on sait user d'une nécessaire prudence à cause de la résonance, le plus charmant pour improviser. » ³

- 1 Certains éléments de cet article se trouvent également dans les articles suivants de l'auteur: L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIX^e siècle, in: *Musique. Images. Instruments* 11 (2010), pp. 3–26; L'art de la pédalisation. Peut on jouer d'après les Urtexte?, in: *La Revue du Conservatoire [de Paris]* 2 (2013), <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=683> (1 juin 2017).
- 2 Cité d'après Jean-Claude Battault: *Les premiers pianoforte français*, in: *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore, Actes des Rencontres Internationales harmoniques, Lausanne 2002*, publ. par Thomas Steiner, Bern et al. 2004, pp. 89–111, ici p. 94.
- 3 « Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklings anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren. » Carl Philipp

Le pianoforte carré organisé par L'Épine, représenté dans l'ouvrage *L'art du facteur d'orgue* de Dom François Bedos de Celles⁴ est pourvu d'un registre manuel qui permet de lever tous les étouffoirs « lorsqu'on veut jouer l'instrument sans couper les sons, pour imiter le Tympanon ».⁵ Les étouffoirs peuvent aussi être actionnés au moyen d'une genouillère (genou gauche du musicien). Ce jeu fait référence au « pantalon », instrument inventé vers 1697 par Pantaleon Hebenstreit, musicien saxon qui fascina toute l'Europe avec son tympanon géant.

Tout comme l'instrument de la gravure de Dom Bedos, les premiers instruments du facteur bernois Hellen⁶ ont un registre qui lève tous les étouffoirs en même temps. Si l'on actionne le registre, soit manuellement, soit avec la genouillère, tous les étouffoirs seront levés, l'instrument résonnant comme un tympanon. Vers 1775, Hellen commence à diviser ce registre en deux parties actionnées par deux manettes distinctes.

On remarque le même changement sur les premiers pianoforte anglais de Zumpe qui, au début, possèdent une manette pour lever tous les étouffoirs, mais qui très vite auront deux leviers distincts: un pour lever les étouffoirs dans les aigus, un autre pour les graves (Illustration 1).⁷

L'expérience du jeu de ces instruments suggère qu'il faut lever les étouffoirs dans la partie aiguë du pianoforte pour que l'instrument puisse chanter librement. Dans les basses la résonnance trop importante ne permet pas de les lever, sauf pour des pièces du type fantaisie ou des improvisations, et si l'on est attentif à ne pas créer une confusion harmonique.⁸

On trouve également des instruments allemands, pantalon à clavier, inspirés très directement par le tympanon géant de Pantaleon Hebenstreit (Illustration 2). *L'encyclopédie méthodique*, publiée à Paris en 1785, les nomme « Epinette à marteaux de bois dur ».⁹ Le registre qui lève les étouffoirs est actionné par des boutons placés devant le clavier, un pour les aigus et un pour les graves.

Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Zweyter Theil, Berlin 1762, ré-éd. en facs., Wiesbaden/Paris/Leipzig 1992, p. 327.

- 4 Dom François Bedos de Celles: *L'art du facteur d'orgues*. Quatrième partie, Paris 1778, ré-éd. en facs., Paris 1982, chap. V, pp. 634–640 et planches CXXX à CXXXIII, surtout planche CXXX.
- 5 *Ibid.*, p. 635.
- 6 Jean-Claude Battault/Pierre Goy: *Claviermacher Hählen Gebrüder. I: Un atelier suisse à l'écoute du XVIII^e siècle. Les petits pianoforte de Hellen*, in: *Musique. Images. Instruments* 6 (2004), pp. 48–66, ici p. 61.
- 7 Martha Novak Clinkscale: *Makers of the Piano 1700–1820*, Oxford 1993.
- 8 Pour un exemple sonore d'un tel piano (piano Beck, Illustration 1), veuillez consulter le disque *Claviers mozartiens*, Lyrinx Strumenti 2007, page 11.
- 9 *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie*, in: *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*. Tome quatrième, Paris 1785, ré-éd. en facs., Genève 1972, pp. 1–186, ici pp. 12–13.

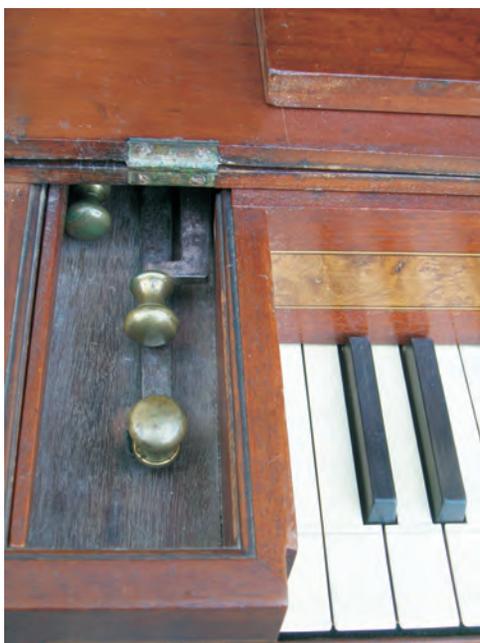


ILLUSTRATION 1 Pianoforte Frederick Beck, Londres, 1773, clavier/leviers des registres (collection particulière, Suisse)



ILLUSTRATION 5 Pianoforte John Broadwood, Londres, vers 1808 (collection particulière, Suisse)

ILLUSTRATION 2 Pantalon attribué à Christian Kintzing, Neuwied, vers 1765 (collection particulière, Suisse)

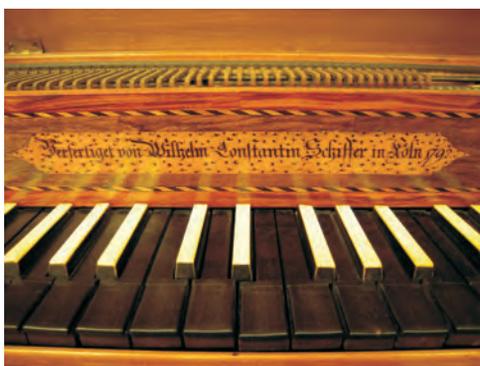


ILLUSTRATION 3 Pantalon Wilhelm Constantin Schiffer, Cologne, 1792 (collection particulière, Suisse)



ILLUSTRATION 4 Pianoforte attribué à Johann Jakob Könnicke, Vienne, fin XVIII^e siècle, étouffoirs levés seulement du côté des aigus (collection particulière, Suisse)

Certains pantalons à clavier (par exemple un instrument de Wilhelm Constantin Schiffer, Cologne, 1792, Illustration 3) imitent encore mieux le tympanon. En effet, ils possèdent bien un registre qui actionne les étouffoirs, mais la position de base laisse résonner tout l'instrument comme le tympanon. Lorsque les harmonies se mélangent trop, il faut presser la pédale qui abaisse alors les étouffoirs sur les cordes.

Vers la fin du XVIII^e siècle certains grands instruments viennois en forme de clavecin garderont la possibilité d'imiter le tympanon (Illustration 4).¹⁰ Si on actionne la genouillère de droite, tous les étouffoirs seront levés. Par contre, si l'on actionne la genouillère de gauche le châssis des étouffoirs sera levé seulement du côté des aigus, laissant progressivement les cordes résonner depuis le milieu du clavier vers les notes les plus aiguës. Cette disposition permettant de lever les étouffoirs ne durera pas longtemps. Anton Walter par exemple ne la gardera pas dans les pianoforte construits par la suite.

Les grands instruments anglais, notamment ceux de Broadwood entre 1800 et 1817 environ, permettront de lever séparément les étouffoirs des graves et des aigus (Illustration 5).

En plus de la pédale *una corda* les instruments pourront présenter soit deux pédales distinctes, une pour actionner les étouffoirs des graves et une autre pour les aigus, soit une seule pédale divisée en deux parties qui permettra d'actionner tous les étouffoirs avec le même pied ou seulement une partie.¹¹

En résumé, on voit que, dès le début, les pianoforte sont pourvus de registres qui permettent de laisser résonner tout ou partie des cordes, laissant ainsi le son flotter dans l'air à la manière d'un tympanon.

Méthodes et textes musicaux Quatre méthodes vont donner plus d'informations sur la manière d'utiliser le registre qui lève les étouffoirs.

La première est de PHILIPP JACOB MILCHMEYER (*1749 Frankfurt am Main, †1813 Strasbourg),¹² une personnalité étonnante, qui va se consacrer d'une part à la facture

10 Par exemple: le pianoforte Anton Walter, Vienne, vers 1789 de la collection Giulini à Briosco, Italie, ou le pianoforte attribué à Johann Jakob Könnicke, Vienne, fin XVIII^e siècle, collection privée, Suisse.

11 Le Pianoforte J. Broadwood & Sons, n° 7362, offert en cadeau à Beethoven et daté de 1817, présente une pédale divisée pour actionner les étouffoirs. La seule indication de Beethoven qui pourrait se rapporter à cette utilisation se trouve dans le manuscrit de sa Sonate en do majeur op. 53 (« Sonate Waldstein »). Beethoven précise dans une note manuscrite que lorsqu'il écrit Ped cela signifie qu'il faut lever tous les étouffoirs en une fois, et le signe O pour les abaisser tous à nouveau.

12 Silke Berdux: Johann Peter oder Philipp Jacob Milchmeyer? Biographische und bibliographische Notizen zum Autor der Hammerklavierschule « Die wahre Art das Pianoforte zu spielen », in: *Musica Instrumentalis* 2 (1999), pp. 103–120.

instrumentale, d'autre part à l'enseignement du pianoforte ainsi qu'à la publication didactique de musique pour le pianoforte.

En 1797 Milchmeyer publie à Dresde sa méthode intitulée *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*.¹³ C'est la première méthode destinée uniquement au pianoforte. Elle s'adresse à tous ceux qui n'ont pas de professeur ainsi qu'aux maîtres de musique des petits villages. Dans sa méthode, Milchmeyer explique qu'il enseigne depuis 24 ans, dont 18 ans passés à Paris et à Lyon, et qu'il a enseigné également dans les pays germaniques, à Vienne, Dresde, Munich et Berne.¹⁴ Il explique l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs.

« Il faut rappeler plusieurs points concernant les étouffoirs: ils peuvent créer les plus belles choses, mais aussi les plus abominables, selon qu'ils sont utilisés avec goût ou mal utilisés; car dans ce dernier cas tous les sons se mélangent et donnent une sonorité à ce point insupportable que l'on voudrait se boucher les oreilles. Je veux donc essayer de montrer clairement l'utilisation de ce registre au moyen de plusieurs exemples.

Avec ce registre on peut tout d'abord imiter le son de petites cloches; il faut jouer la main droite tout en haut du clavier et chaque note *mezzo forte*, pendant que la main gauche accompagne au milieu, avec un jeu lié et *pianissimo*. »¹⁵



ILLUSTRATION 6 Philipp Jacob Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresde 1797, p. 59, *Allegro*

Le tempo *Allegro* de cet exemple est possible car les notes de la main droite, jouées *mezzo forte* dans l'aigu de l'instrument, n'ont pas un volume très important: elles ne vont pas trop se mélanger. Milchmeyer prend soin d'indiquer *pianissimo* pour la main gauche afin que les notes d'accompagnement jouées dans le milieu du clavier restent claires sans gêner le chant. Les indications de dynamique sont données avec une grande précision

13 Philipp Jacob Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresde 1797.

14 Ibid., Préface (non paginé) et p. 35.

15 Ibid., p. 59, « Uiber die Dämpfer ist viel zu erinnern, sie machen die schönste aber auch die abscheulichste Veränderung, je nachdem sie mit Geschmack oder übel angewendet werden, denn im letzten [sic] Falle klingen alle Töne unter einander, und verursachen so unerträglichen Uibellaut, daß man sich die Ohren verstopfen möchte. Ich will also den Gebrauch dieser Veränderung durch verschiedene Beispiele deutlich zu machen suchen. – Man kann erstlich damit das Spiel kleiner Glocken nachahmen, wenn die rechte Hand ganz in der Höhe spielt, und alle Töne *mezzo forte* abstößt, indeß die linke die Begleitungsstimme in der Mitte der Claviatur gebunden und *pianissimo* vorträgt. »

qui correspond à la pratique des instruments de l'époque. À la quatrième mesure, Milchmeyer indique de laisser les étouffoirs redescendre sur les cordes et de les relever au début de la seconde partie. Il crée ainsi une virgule, comme une ponctuation auditive. On voit que le registre des étouffoirs est utilisé pour laisser résonner les notes comme sur un tympanon, mais qu'il faut maîtriser parfaitement les plans sonores pour que les mélanges occasionnés, comme ici dans les harmonies de la main gauche, soient perçus comme une coloration de la musique et non comme un désagrément. Il passe ensuite en revue différents cas d'utilisation du registre des étouffoirs:

« Dans une pièce avec un tempo lent, si l'on joue la main droite *pianissimo* et de manière liée et que l'on joue un chant *mezzo forte* dans les basses, avec tous les étouffoirs levés et le volet d'expression fermé, on peut très bien imiter un duo de deux hommes qui seraient accompagnés par un instrument. Dès que la main droite joue seule, on peut augmenter ou diminuer la force du son en ouvrant ou fermant le volet. »¹⁶



ILLUSTRATION 7 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 60, Adagio

Le tempo lent permet de faire chanter la mélodie dans les graves, sans que le mélange des degrés « tonique – dominante » ne soit dérangent.

La main droite doit être jouée de manière liée, précise Milchmeyer. On trouve dans la méthode la description du jeu lié, qui correspond parfaitement à la situation de cet exemple:

« Tous ceux qui jouent du pianoforte devraient, pour tenir compte de l'instrument, choisir de jouer de manière liée, car les notes frappées et hachées ne conviennent pas du tout à l'instrument, il faut plutôt le flatter d'une manière douce. Cependant, il y a toujours des exceptions: ainsi, par exemple, je n'aime pas cette manière liée de jouer dans les roulades, dans les chromatismes et autres divers traits de la basse car la longue résonance des grosses cordes génère des sons dissonants. Mais des morceaux, composés seulement des vraies notes de l'accord, fussent-elles consonantes ou dissonantes, seront

16 Ibid., p. 60, « Wenn man in einem Stücke von langsamer Bewegung die Begleitungsstimme mit der rechten Hand *pianissimo* und in der gebundenen Spielart vorträgt, und einen Gesang im Basse *mezzo forte* abstößt, und zwar alles ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel, so kann man dadurch sehr gut, das Duett zweier Männer vorstellen, das von einem Instrumente begleitet wird. So oft dabei die rechte Hand allein spielt, kann man durch das Auf- und Zumachen des Deckels, die Stärke des Tons vermehren oder vermindern. »

interprétés de façon parfaite par cette manière de jouer. Elle rend le son du pianoforte doux et en quelque sorte velouté, et l'on peut ainsi rendre les sons aigus de l'instrument, qui pourraient devenir facilement durs et secs, plus doux et adoucis.»¹⁷

Milchmeyer continue:

« Pour imiter un duo chanté par une voix masculine et une voix féminine, et accompagné par un violon, la main droite, qui a le rôle de l'accompagnement de violon, doit faire vibrer les marteaux contre les cordes. Dans le cas où les notes d'accompagnement doivent être jouées très rapidement, il faut, après avoir joué la première note normalement, jouer les notes suivantes en relevant les touches seulement à la moitié. Cette manière d'utiliser le registre fait un très bon effet dans les pièces avec un tempo lent. La main droite joue d'ailleurs presque toujours *pianissimo*, et la gauche *mezzo forte* dans les graves. Lorsqu'elle passe par-dessus la droite pour imiter une voix féminine, elle joue *forte* avec le volet ouvert.»¹⁸



ILLUSTRATION 8 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 60, *Andante*

- 17 Ibid., p. 6, « Alle Spieler des Pianoforte sollten überhaupt, um des Instruments willen, die gebundene Spielart wählen, da geklopfte und gleichsam gehackte Noten für dasselbe gar nicht passen, sondern man ihm vielmehr auf eine zarte Art schmeicheln muß. Doch hat alles seine Ausnahmen, so liebe ich z. B. diese gebundene Spielart nicht in den Läufen, in den chromatischen und verschiedenen andern Gängen des Baßes, weil das lange Nachsingen der stärkern Saiten übel lautende Töne verursacht. Solche Gesänge aber, welche blos die wahren Noten des Accords enthalten, sie mögen wohl oder übel lautend seyn, werden durch diese Spielart vollkommen. Sie macht den Ton des Pianoforte weich und gleichsam sammetartig, und man kann dadurch die obern Töne dieses Instruments, welche zu einer gewissen Härte und Trockenheit geneigt sind, versüßen und erweichen. »
- 18 Ibid., p. 60, « Um ein Duett, das von einer männlichen und weiblichen Stimme gesungen, und von einer Violine begleitet wird, nachzuahmen, muß man mit den Hämmern, welche die Begleitungsstimme der Violine in der rechten Hand spielen, nur gegen die Saiten zittern. Kömmt hierbei die nämliche Note sehr geschwind hintereinander vor, so soll die Taste, nach dem man sie das erstemal gewöhnlich angeschlagen hat, sich die folgendenmale nur halb so hoch, als gewöhnlich aufheben. In Stücken von langsamer Bewegung thut diese Veränderung eine sehr gute Wirkung. Die rechte Hand spielt übrigens fast immer *pianissimo*, und die linke *mezzo forte* im Basse. Geht diese über die rechte Hand weg, um die Frauenzimmerstimme nachzuahmen, so spielt sie *forte* mit aufgemachtem Deckel. »

« Lorsqu'on joue la main droite *mezzo forte*, sans étouffoirs et avec le volet fermé, on peut soutenir une note qui doit résonner longtemps par une attaque rapide ou par la vibration du marteau contre les cordes. On peut imiter de cette manière une voix féminine: la main gauche doit alors jouer la basse *mezzo forte* et l'accompagnement *pianissimo*. Quant on utilise le registre de cette manière, lorsqu'un mauvais mélange est créé par la résonance de nombreux sons, il faut parfois étouffer la dernière note de l'accord et jouer la première note de l'accord suivant immédiatement sans étouffoirs. »¹⁹



ILLUSTRATION 9 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 61, *Andante*

Milchmeyer note avec grande précision les différents plans sonores de l'accompagnement. La réalisation des notes répétées n'est véritablement possible que sur une mécanique à simples ou doubles pilotes.

La remarque sur la nécessité de changer la pédale lorsque le mélange des sons n'est pas bon est très intéressante. En effet l'exemple donné ne comporte aucun signe de changement de pédale. En le jouant, nous avons remarqué que le mélange des harmonies de fa majeur et de do majeur avec septième ne choque pas du tout, si l'on respecte bien les indications dynamiques données. Le mélange d'harmonies n'est donc pas considéré comme dissonant. Ce sont, comme Milchmeyer l'indiquait plus haut dans sa description du toucher lié, les notes conjointes et les chromatismes dans les basses, qui sont considérés comme véritablement dissonants.

Nous relevons également que Milchmeyer précise la manière d'utiliser le registre des étouffoirs et qu'elle ne correspond pas à notre manière moderne. En effet, il dit qu'il faut étouffer la dernière note de l'accord pour pouvoir jouer la première note de l'accord suivant sans étouffoirs. Cette pratique diffère de la pratique moderne que l'on nomme pédale syncopée; les étouffoirs sont baissés au moment où la première note de la nouvelle harmonie est jouée, puis ils sont immédiatement relevés pour laisser à nouveau les cordes

19 Ibid., p. 61, « Wenn man die rechte Hand *mezzo forte* ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel spielt, kann man eine Note, welche lange fort dauern soll, durch geschwindes Anschlagen, oder durch das Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten sehr gut unterhalten, und dadurch eine Frauenzimmerstimme nachahmen, nur muß die linke Hand dabei den Baß *mezzo forte*, und die Begleitungsstimme *pianissimo* spielen, bei jeder Veränderung muß man alsdann um des Uibellauts willen, der bei vielen Fortsingen den Tönen entsteht, die letzten gespielten Noten des Accords dämpfen, die ersten Noten des folgenden Accords aber sogleich ohne Dämpfer anfangen. »

vibrer. La pratique décrite par Milchmeyer sera encore utilisée tout au long du XIX^e siècle, comme nous allons le voir avec les autres méthodes.

Il continue à citer d'autres cas de figures:

« [...] on peut très bien réaliser un *decrecendo* qui imite par exemple le coucher du soleil. On commence le trait *fortissimo* avec le volet ouvert et sans étouffoirs; lorsqu'on a atteint le *piano* on laisse peu à peu le volet descendre et on termine *pianissimo* avec les étouffoirs. »²⁰



ILLUSTRATION 10 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 62, *Allegro*

Le registre des étouffoirs participe donc également à la réalisation de nuances.

« L'harmonica²¹ peut très bien être imitée sans étouffoir; il faut seulement la traiter conformément à son véritable caractère, comme pour chaque instrument que l'on veut imiter. En général l'harmonica requiert des pièces de caractère très expressif, un tempo lent, et de longues notes tenues et chantantes. Mais pour réussir à créer sur le pianoforte un chant soutenu, il n'y a pas d'autre moyen que d'attaquer la note avec une certaine vitesse ou de faire vibrer rapidement le marteau contre les cordes, comme je l'ai appelé précédemment. Toutes les notes du chant et de l'accompagnement doivent faire partie du même accord. Si l'on change d'accord, les sons de l'accord précédent doivent, si l'expression le permet, disparaître peu à peu ou être étouffés, et les sons du nouvel accord doivent être joués tout de suite sans étouffoir, car, sans cette précaution, la résonance des notes jouées précédemment créerait un mélange abominable avec les nouvelles. »²²

- 20 Ibid., p. 61, « [...] kann man das *decresc.* welches z. B. der untergehenden Sonne gleicht, sehr gut ausdrücken. Man fängt dabei den Gang *fortissimo* mit aufgemachtem Deckel ohne Dämpfer an, läßt beim *piano* den Deckel nach und nach fallen, und endigt *pianissimo* mit dem Dämpfer. »
- 21 Harmonika ou Glasharmonika, instrument inventé par Benjamin Franklin en 1763.
- 22 Milchmeyer: *Die wahre Art*, p. 62, « Die Harmonika kann sehr gut ohne Dämpfer nachgeahmt werden, nur muß man sie, wie jedes Instrument, welches man nachahmen will, nach ihrem wahren Charakter behandeln. Im Ganzen verlangt die Harmonika empfindungsvolle Stücke von langsamer Bewegung, mit unterhaltenen oder fortsingenden Tönen. Um aber dieses Fortsingen auf dem Pianoforte hervorzubringen, dazu giebt es kein anderes Mittel, als geschwindes Angeschlagen [sic] des nämlichen Tons, oder geschwindes Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten, wie ich schon vorhin erinnerte. Alle Noten des Gesangs und der Begleitungsstimme, müssen hierbey sich in dem nämlichen Accorde befinden, und wenn man den Accord verändert, so müssen die Töne des vorhergehenden, wenn es der Ausdruck erlaubt, nach und nach erlöschen, oder gedämpft werden, und die Töne des neuen Accords sogleich ohne Dämpfer anfangen, denn ohne diese Vorsicht würde der Nachhall vergangener, und der Klang gegenwärtiger Noten, einen abscheulichen Uibellaut hervorbringen. »

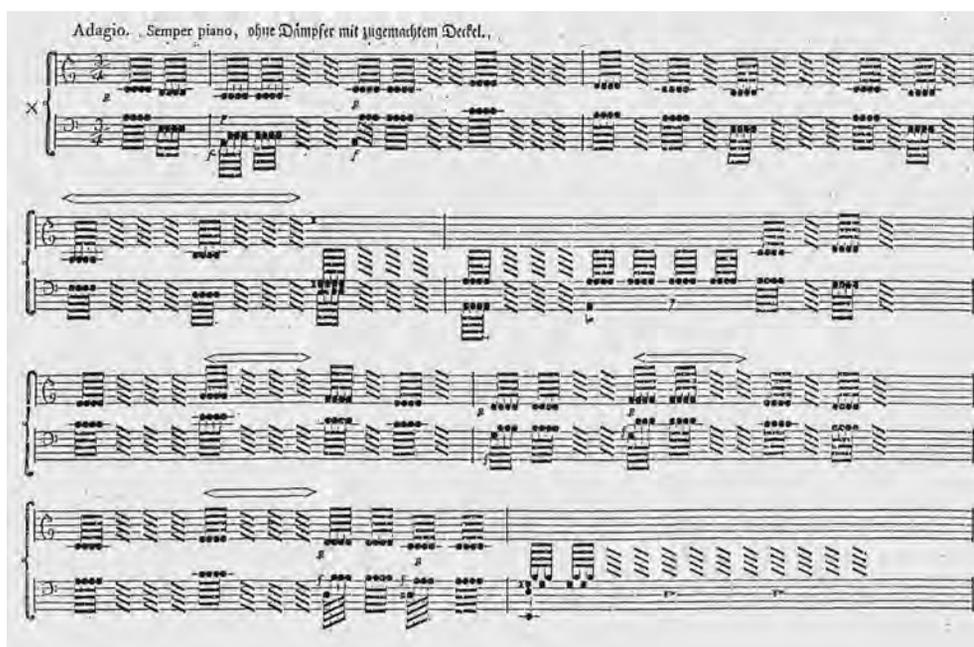


ILLUSTRATION 11 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 63, Adagio

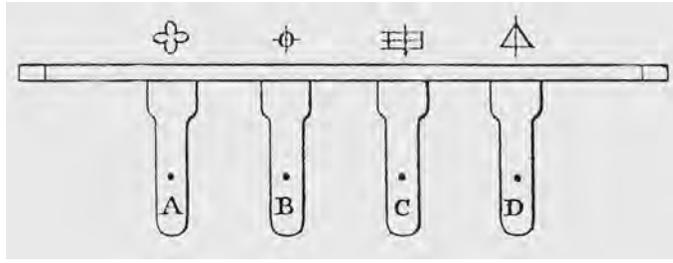
Milchmeyer note à nouveau avec soin les différents plans sonores: les basses forte et le reste piano. Cet exemple ne pose aucun problème de confusion sonore. En effet, si l'on prend soin de respecter les dynamiques notées, les sons s'éteignent progressivement et il n'est pas nécessaire d'abaisser les étouffoirs, ce qui risquerait d'ailleurs de rompre le charme. Milchmeyer précise bien que ce sont les traits ou les passages chromatiques qui engendreraient des mélanges abominables. On voit donc peu à peu se dessiner assez clairement quels sont les mélanges sonores possibles ou non.

La deuxième méthode est celle de DANIEL STEIBELT (*1765 Berlin, †1823 St-Petersbourg). Élève de Kirnberger, Steibelt se rend à Paris en 1790 et commence une brillante carrière de pianiste, compositeur et professeur de pianoforte. Il va ensuite à Londres et, en 1799, entame une tournée de concerts qui le fait passer par Berlin, Dresde, Prague, Vienne et retour à Paris en 1800. Des problèmes de dettes et de poursuites l'obligent à faire divers aller-retour entre Londres et Paris. En 1809, il se rend à St-Petersbourg, où il est nommé Maître de Chapelle à la cour du tsar et succède à Boieldieu qui rentre en France.

Steibelt va décrire l'emploi du registre qui lève les étouffoirs dans le chapitre intitulé: « Des Pédales, de la manière de s'en servir et des signes qui l'indiquent. »: « Les Pianos français modernes soit carrés soit à queue ont quatre pédales. Chacune de ces quatre pédales, est marquée sur sa marche d'une lettre. »²³

23 Daniel Steibelt: *Méthode pour le Piano-forté, ou l'art d'enseigner cet instrument*, Offenbach: André [s. d.], p. 52.

ILLUSTRATION 12 Daniel Steibelt: *Méthode pour le Piano-forté, ou l'art d'enseigner cet instrument*, Offenbach [s. d.], p. 53



Steibelt donne une lettre à chacune des pédales, ainsi qu'un signe pour les désigner. Il désigne comme moderne la disposition des quatre pédales, que ce soit sur des instruments carrés ou à queue. On peut supposer d'après les instruments qui subsistent, que c'est au tournant du siècle que cette disposition commence à apparaître.

« La seconde pédale marquée B sert à lever les étouffoirs placés sur chaque corde alors on entend vibrer la corde qu'on a frappée longtemps après qu'elle a reçu le coup du marteau; mais si vous ôtez le pied le son est étouffé. On peut prolonger la vibration de la valeur de deux barres, lorsque le mouvement du morceau est Adagio. »²⁴

ILLUSTRATION 13 Steibelt: *Méthode pour le Piano-forté*, p. 53



« On doit se servir de cette pédale avec jugement et circonspection, et ne jamais l'employer dans des roulades, mais seulement dans des passages chantans, lorsqu'ils ne sont pas trop bas. On s'en sert encore lorsqu'il y a des passages à faire de la main gauche comme il suit: »²⁵

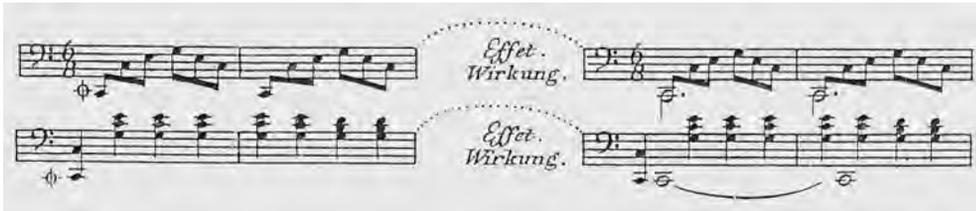


ILLUSTRATION 14 Steibelt: *Méthode pour le Piano-forté*, p. 53

Dans l'exemple donné ci-dessus, Steibelt indique la pédale. Toutefois dans la musique, on trouvera de nombreux passages similaires où le signe de lever les étouffoirs n'est pas noté. Il est cependant clair par l'écriture, que l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs est demandée.

Dans sa méthode, Steibelt ne donne pas autant de détails que Milchmeyer. Nous trouvons cependant des indications supplémentaires dans les textes musicaux. Dans la

²⁴ Ibid., p. 53.

²⁵ Ibid., p. 53.

Sonate pour pianoforte avec accompagnement d'un violon obligé op. 27 No. 1, dans le troisième mouvement, Rondo, figure l'indication suivante: « Servez-vous de la pédale qui lève les étouffoirs, mais lorsque vous entendrez que l'harmonie se confond trop, relâchez la pédale pendant la valeur d'une croche, et reprenez-la aussitôt. »²⁶ La difficulté pour nous aujourd'hui est de savoir à quel moment l'on doit considérer que l'harmonie se confond trop. Avons-nous les mêmes critères de jugement?

L'examen de la *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mystères d'Isis pour le piano forte*²⁷ va nous permettre de mieux comprendre comment Steibelt utilise le registre qui lève les étouffoirs. La pièce commence par une grande introduction, *Allegro agitato*, suivie du thème et de neuf variations.

Au début de la pièce, Steibelt donne les signes qui désignent les pédales. Il est étonnant de constater qu'ils ne correspondent pas à ceux qu'il donne dans sa méthode.

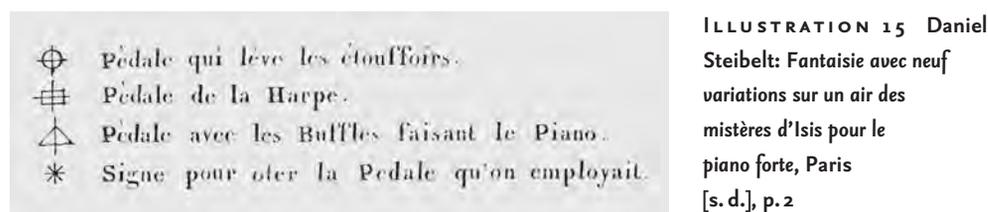


ILLUSTRATION 15 Daniel Steibelt: *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mystères d'Isis pour le piano forte*, Paris [s. d.], p. 2

Les deux premières pages de l'introduction ne comportent aucune indication de pédale. On remarque cependant que la notation de la main gauche indique par moment clairement qu'il faut tenir les notes pour créer un effet de pédale avec les doigts.

Dans la troisième page, Steibelt indique de lever les étouffoirs pour souligner l'apparition d'un thème. L'effet produit est absolument saisissant, donnant l'impression d'une ouverture de l'instrument. Les signes indiquant le début et la fin du registre qui lève les étouffoirs sont parfaitement clairs. L'exemple montre des mélanges harmoniques qu'il faut réaliser en jouant la main gauche *pianissimo* pour ne pas créer un mélange inaudible. Le registre colore ainsi la phrase, laissant la mélodie flotter sur un nuage harmonique (Illustration 16).

Un peu plus loin, on trouve un passage qui demande certainement l'utilisation du registre des étouffoirs, bien qu'il ne comporte aucune indication. La situation correspond à ce que dit Steibelt dans sa méthode lorsque l'on veut soutenir une basse dans un passage (Illustration 17).

La troisième variation est très intéressante. Steibelt propose deux versions, une pour les pianos ordinaires, à cinq octaves, et une pour les pianos à six octaves. Cette variation

26 Daniel Steibelt: *Six sonates pour le piano forte avec accompagnement d'un violon obligé*, op. 27 No. 1, Paris [s. d.], p. 34.

27 Steibelt: *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mystères d'Isis pour le piano forte*, Paris [s. d.], p. 21.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. It is marked with a circled crosshair symbol and 'dol.' (ad libitum). The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the upper staff, and an asterisk (*) is placed at the end of the system.

The second system continues the piece with a dense texture. The upper staff is filled with rapid sixteenth-note passages, while the lower staff maintains a steady accompaniment. The key signature has changed to two sharps (F# and C#).

Piano
Ordinaire.

The third system is labeled 'Piano Ordinaire'. It features a more relaxed tempo and a simpler texture. The upper staff has a more spacious melodic line with slurs, and the lower staff has a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' (piano) is present. The system ends with an asterisk (*).

Piano
à six octaves.

The fourth system is labeled 'Piano à six octaves'. It features a very fast and dense texture. The upper staff has a rapid sixteenth-note passage with an '8va' marking, indicating an octave shift. The lower staff has a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' (piano) is present. The system ends with an asterisk (*).

ILLUSTRATION 16–19 Steibelt: Fantaisie avec neuf variations sur un air des mystères d’Isis: p. 4, 6^e et 7^e systèmes, p. 5, 3^e système, p. 8, 5^e système, p. 9, 5^e système

doit se jouer avec le registre de « Buffles qui font le piano » (languettes de cuir ou de tissus qui s'interposent entre les marteaux et les cordes) et celui des étouffoirs. La main gauche joue les basses et la mélodie en passant par-dessus la main droite qui, elle, joue l'accompagnement sous forme d'accords en batteries. Dans la version pour les instruments à six octaves, les deux pédales restent enfoncées sans interruption pour toute la variation. Dans l'autre version, la main droite joue presque les mêmes notes une octave plus bas, ce qui crée une confusion trop importante par endroit, obligeant Steibelt à indiquer des changements de pédales pour les étouffoirs. Nous voyons se dessiner la limite des mélanges possibles ou non (Illustration 18 et 19).

Dans la quatrième variation mineure, Steibelt utilise la pédale des étouffoirs pour tenir la basse des accords d'accompagnement de la main gauche, mais également pour laisser flotter la mélodie dans l'air. Il n'hésite pas à mettre la pédale pour toute la mesure, bien que la main gauche ait un conduit en notes conjointes. L'effet de coloration semble prédominer sur la nécessité de netteté (Illustration 20).

Notons au passage que la manière de changer la pédale correspond à la description de Milchmeyer. La pédale est relevée à la fin de chaque mesure, afin que la première note de la mesure suivante soit jouée avec les étouffoirs levés.

La huitième variation, *Andante*, doit se jouer avec les étouffoirs levés et imite l'harmonica. Un seul endroit de la variation demande un changement de pédale. C'est un point de rupture harmonique et dynamique avec un passage du fortissimo au pianissimo, qui n'est réalisable que si l'on interrompt brusquement le son (Illustration 21).

La troisième méthode est celle de LOUIS ADAM (1758–1848). Né à Mutterholz (près de Sélestat, Bas-Rhin), il se rend à Paris en 1755. Il est nommé professeur au Conservatoire de Paris en 1797.

ILLUSTRATION 20–21 Steibelt: *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mystères d'Isis*: p. 10, 1^{er} système, p. 16, 5^e système

Fraîchement créé, le Conservatoire décide de publier des méthodes pour chaque instrument. Les premières motivations à la rédaction de cette collection de méthodes sont d'abord d'ordre politique. L'État souhaite en effet mettre un terme à la dépendance musicale de la France vis-à-vis des monarchies, et en particulier celles d'Allemagne et d'Italie. Chaque méthode est censée représenter ce qui se fait de mieux pour chaque discipline. Cela explique la co-signature d'un comité d'enseignants, car confier l'enseignement à un unique professeur serait en limiter la portée. Adam va donc rédiger la méthode de piano. Il va expliquer l'utilisation des pédales dans le chapitre dix, intitulé « De la manière de se servir des pédales » :

« Beaucoup de personnes croient que la grande pédale [qui sert à lever les étouffoirs] ne doit s'employer que pour exprimer le forte, mais elles se trompent; cette pédale qui laisse vibrer les sons indistinctement ne produira qu'une confusion de sons désagréable [sic] à l'oreille, nous allons donc indiquer la manière de s'en servir.

La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonnants, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d'harmonie; si ces accords sont suivis d'un autre qui n'a plus de rapport ou qui change l'harmonie, il faudra étouffer le précédent accord et remettre la pédale sur l'accord suivant, en ayant toujours soin de la lever avant chaque accord dont l'harmonie ne sera pas la même que dans le précédent. »²⁸

On retrouve les mêmes indications que chez Milchmeyer ou Steibelt. Nous verrons dans les exemples qui suivent cette explication, que le fait de mélanger certains accords, en général le premier, quatrième et cinquième degré d'une tonalité, n'est pas considéré comme une véritable modulation, et donc que l'on peut les garder dans la même pédale. Notons au passage, que la pédale se met sur le temps avec la nouvelle harmonie, comme dans les autres méthodes étudiées précédemment.

« En général, on ne doit jamais se servir de cette pédale pour exprimer le forte que dans les mouvements lents, et quand il faudra soutenir pendant plusieurs mesures la même basse ou la même note de chant, sans interruption ou changement de modulation. On sent aisément, que si l'on appliquoit la pédale à un chant d'un mouvement vif ou mêlé de gammes, les sons se confondroient de manière qu'on ne pourroit plus distinguer le chant. Rien ne produit un plus mauvais effet, que lorsqu'on exécute avec cette pédale des gammes chromatiques dans un mouvement vif, ou des gammes par tierces. C'est cependant la grande ressource des talents médiocres. »²⁹

On constate que les trois méthodes donnent les mêmes indications.

« Une preuve de bien mauvais goût est de se servir de cette pédale pour tous les passages indistinctement; car si l'on est sûr de produire de beaux effets en l'employant à propos, autant on peut être certain de déplaire et de fatiguer en l'employant à contre-sens. »³⁰

28 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris [1805], ré-éd. en facs., Genève 1974, p. 219.

29 Ibid.

30 Ibid.

Cette remarque est particulièrement intéressante, car elle correspond parfaitement à ce que nous avons trouvé notamment dans les variations de Steibelt. L'usage continu de la pédale annule les contrastes ! Peut-être pourrait-on se rappeler cette règle un peu plus aujourd'hui ?

« Cette pédale est beaucoup plus agréable quand on s'en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale. Le son de l'instrument est naturellement plus fort quand les étouffoirs sont levés, et une seule touche fait vibrer toutes les autres en même tems, si on appuie avec trop de force, ce qui n'arrive point lorsqu'on attaque la touche avec douceur.

Il ne faut se servir de cette pédale et de cette manière de jouer doux, que pour les chants purs, harmonieux, dont les sons peuvent se soutenir longtems, comme par exemple, dans les pastorales et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les romances, les morceaux religieux, et en général dans tous les passages expressifs, dont les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation. »³¹

Comme chez Milchmeyer, l'utilisation de la pédale des étouffoirs est liée au caractère de la musique, aux affects.

Adam place ensuite deux pièces comme exemple d'utilisation des registres.

La première est un *Adagio*, « Air Suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les échos ». ³² Adam y montre l'utilisation combinée de la pédale qui lève les étouffoirs et celle du jeu céleste (languettes de cuir ou de tissus qui s'interposent entre les marteaux et les cordes, appelé aujourd'hui *moderator*) dans un *tremendo* imitant les sons filés des cors des alpes, avec les échos successifs dans les montagnes. Dans le premier couplet, *Andante*, les harmonies de tonique et de dominante se mélangent, sans qu'Adam n'indique de changement de pédale.

L'autre exemple est une Pastorale d'Adam. ³³ Le tempo est *Andantino*, avec comme indications supplémentaires, *legato*, *grazioso*. La première phrase se joue sans étouffoirs et avec le jeu céleste. Comme dans les exemples des deux méthodes précédentes, il faut baisser les étouffoirs pour ponctuer le discours, comme pour mieux faire entendre les virgules et les points (Illustration 22).

Un verset entier en la mineur doit être joué sans pédale, créant ainsi un grand contraste avec le refrain et les longs passages avec pédale.

En résumé, nous voyons que le registre qui lève les étouffoirs est utilisé avec grande parcimonie, les harmonies étant le plus souvent tenues avec les doigts. Son utilisation est liée au caractère de la pièce, et l'on ne craint pas de mélanger parfois les degrés harmoniques I, IV et V, créant des effets de couleurs parfois assez audacieux.

31 Ibid.

32 Ibid., pp. 221–223.

33 Ibid., pp. 224–226.



ILLUSTRATION 22 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris [1805], p. 224, 1^{er} et 2^e systèmes

La quatrième méthode est celle de CARL CZERNY (*1791 Vienne, †1857 Vienne). Les trois premières parties de la *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500 sont publiées en 1839 et la quatrième partie *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Clavier-compositionen* en 1842. Élève de Beethoven, pianiste, compositeur et grand pédagogue (professeur de Liszt), Czerny dresse un état de l'art pianistique comme l'avaient fait avant lui Carl Philipp Emanuel Bach³⁴ ou Daniel Gottlob Türk.³⁵ Sa méthode analyse de manière très claire tous les paramètres du jeu de piano, depuis les rudiments de bases jusqu'à la maîtrise la plus complète de l'interprétation. Nous devons cependant garder à l'esprit qu'elle est publiée douze ans après la mort de Beethoven pour les trois premières parties et 15 ans après pour la quatrième partie qui contient les indications sur la manière d'interpréter les œuvres avec clavier de Beethoven. A posteriori un intervalle de 15 ans nous semble bien peu de chose, mais cela correspond à de grands changements dans la facture des pianoforte.

Czerny explique l'utilisation des pédales du pianoforte dans la troisième partie de sa méthode intitulée *Von dem Vortrage*. On y retrouve les indications déjà vues dans les méthodes précédentes. La pédale qui lève les étouffoirs (appelée aussi pédale forte) permet de tenir une basse pendant que la main gauche joue les accords de l'accompagnement et la main droite la mélodie, créant ainsi trois plans sonores distincts.

Czerny explique la manière d'utiliser la pédale:

- 34 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, ré-éd. en facs. Leipzig 1992.
- 35 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789, ré-éd. en facs. Kassel 1997.



ILLUSTRATION 23 Charles Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*, London: Cocks [1839], vol. 3, p. 58 (Pour les illustrations, la version anglaise originale de la méthode de Czerny a été utilisé afin d'avoir des exemples plus lisibles.)

« Pour obtenir cet effet, celui qui joue doit baisser la pédale exactement avec l'octave; car s'il le fait un instant plus tard la pédale ne crée plus le même effet et l'octave sonne courte et sèche. Comme cette octave doit résonner durant toute la mesure, il ne faut pas relever la pédale plus tard que la dernière croche pour pouvoir l'abaisser à nouveau avec l'octave suivante. »³⁶

Cette indication d'utilisation de la pédale, qui correspond à celles trouvées dans les méthodes précédentes, est particulièrement intéressante car elle ne correspond pas non plus à la manière moderne de mettre la pédale. En suivant les indications de Czerny et de ces prédécesseurs, on crée une petite césure sonore dans l'accompagnement entre chaque harmonie. La manière actuelle d'utiliser la pédale, que l'on nomme pédale synopée, consiste à relever la pédale exactement au moment où l'on joue l'octave suivante et de l'abaisser très rapidement à nouveau pour garder la basse dans la pédale toute la mesure. De cette manière, on crée une continuité sonore et l'on supprime la petite césure qui survient entre chaque harmonie si l'on suit les indications de Czerny.

Czerny fait observer que l'on ne change pas la pédale entre les mesures quatre et cinq, car l'harmonie ne change pas. Il en déduit la règle qu'« il faut garder la pédale tant qu'un

36 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500, Wien 1839, ré-éd. en facs., Wiesbaden 1991, 3^e partie: « Von dem Vortrage », p. 43, « Allein um diese Wirkung hervorzubringen, muss der Spieler das Pedal genau mit der Octave zugleich andrücken; denn auch nur um einen Augenblick später, wirkt das Pedal nicht mehr, und die Octave bleibt kurz und trocken. Da ferner diese Octave durch den ganzen Takt klingen soll, so darf er das Pedal nicht eher auslassen, als mit der letzten Achtel, um es dann mit der nächsten Octave sogleich wieder zu nehmen. »

passage est basé sur le même accord ».37 Il donne ensuite deux exemples pour montrer une utilisation fautive de la pédale:

The image shows two musical examples from Czerny's Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 59. The first example is marked 'Lento.' and shows a piano piece with a treble clef and a bass clef. The second example is marked 'or the following one:' and shows a piano piece with a treble clef and a bass clef. Both examples include a dynamic marking 'f' and a pedaling symbol.

ILLUSTRATION 24 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 59

Il explique que la pédale ne peut pas être utilisée dans des changements rapides d'accords ou dans des passages en gammes, particulièrement dans le grave de l'instrument.

L'exemple qui suit est particulièrement intéressant (Illustration 25). Czerny explique que l'on peut cependant utiliser la pédale quand il y a des passages en gammes à la main droite, parce que la main droite se trouve dans l'aigu de l'instrument et que la main gauche a un accompagnement basé sur des harmonies avec une basse qui doit résonner pendant la mesure. Czerny appelle ce genre d'accompagnement « eine harmoniöse Begleitung ».

Czerny fait remarquer ensuite:

« On voit qu'il faut changer la pédale à chaque nouvel accord comme dans la mesure six. Cependant, à la mesure sept la pédale reste pendant deux accords parce que, d'une part la basse Mi résonne, et que d'autre part le passage est pianissimo et que la dissonance ne se remarque pas. »38

On voit que le mélange d'harmonies peut être toléré sans être considéré comme dissonant dans certaines conditions (Illustration 26).

- 37 Ibid., p. 44, « Das Pedal darf nur so lange fortgehalten werden, als die Stelle aus einem Accorde besteht. »
- 38 Ibid., p. 45, « Man sieht, wie im 6^{ten} Takte beim [sic] jeden Accord ein neues Pedal genommen werden muss. Dagegen bleibt das Pedal im 7^{ten} Takte durch 2 Accorde, weil besonders daran liegt, dass das untere E fortklinge, und weil die Stelle pp ist, wo das dissonierende nicht auffällt. »

ILLUSTRATION 25 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 60

« Lorsqu'une note de basse est jouée très énergiquement, et lorsque la suite est jouée dans l'aigu de l'instrument et piano, il peut y avoir plusieurs changements d'harmonie dans la même pédale parce que la note grave sert de basse à tout le passage. Par exemple: »³⁹

ILLUSTRATION 26 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 61

39 Ibid., p. 45, « Wenn eine untere Bassnote sehr kräftig angeschlagen wird, während die nachfolgende höhere Fortsetzung piano nachfolgt, so kann auch während dem Pedal einiger Accordenwechsel stattfinden, weil die untere Note als Grundbass forttönt. Z. B: ».

« Dans les passages qu'il faut jouer avec une douceur particulière, on peut tenir la pédale pendant plusieurs accords dissonants. Cela fait l'effet du son doux et flottant de la harpe éolienne ou celui d'une musique que l'on entend de très loin. Par exemple: »⁴⁰



ILLUSTRATION 27 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 61

Les trois derniers exemples ci-dessus montrent que l'on accepte certains mélanges harmoniques pour créer des couleurs particulières. Ces effets ne sont alors pas considérés comme dissonants. On continue à être fasciné par les sons doux, flottants dans l'air, qui rappellent le tympanon ou la harpe éolienne.

Czerny présente ensuite deux cas de figure très intéressants qui permettent de préciser à nouveau à quel moment il faut lever et baisser la pédale. « Dans les passages en tremolando la pédale est presque toujours nécessaire, mais il faut la renouveler à chaque changement d'accord. Par exemple: »⁴¹



ILLUSTRATION 28 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 61

« Il faut lever et baisser la pédale particulièrement vite pour ne pas laisser de trou et que la pédale prenne la première note de chaque accord. Dans des passages en accords de ce genre la pédale est nécessaire et d'un très bon effet lorsque l'harmonie ne change pas trop vite. Par exemple: [Illustration 29] »⁴²

- 40 Ibid., « Bei äusserst zart anzuschlagenden Stellen kann das Pedal bisweilen durch mehrere dissonirende Accorde fortgehalten werden. Es bringt da die sanftverschwebende Wirkung der Äolsharfe, oder einer sehr fernen Musik hervor. Z. B: ».
- 41 Ibid., « Bei Tremolando ist das Dämpfungs-Pedal fast immer nothwendig, aber bei jedem Accordenwechsel stets wieder von neuem zu nehmen. Z. B: ».
- 42 Ibid., pp. 45-46, « Das Auslassen und Wiedernehmen des Pedals muss da äusserst schnell geschehen, um keine trockene Lücke zu lassen, und ja genau mit der ersten Note jedes Accords wieder anfangen. Nothwendig und wirkungsvoll ist das Pedal bei Accorden-Passagen jeder Art, wenn die Harmonie nicht zu schnell wechselt. Z. B: ».

ILLUSTRATION 29 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 62

« Dans les huit dernières mesures, la pédale est nécessaire pour laisser résonner la première note de basse de chaque accord, car autrement l'accord semblerait trop vide et incomplet. Il faut exercer le lever et le baisser de la pédale de manière à ce que l'on ne le remarque pas et que dans les passages semblables à ces huit dernières mesures, le résultat sonne comme si l'on avait gardé la pédale de manière ininterrompue. »⁴³

Ces derniers exemples confirment donc ce que nous avons pu observer dans toutes les méthodes examinées, à savoir qu'il faut baisser la pédale simultanément avec la note de basse et non pas juste après comme on le pratique dans le jeu moderne du piano.

Czerny donne encore deux cas de figure pour l'utilisation de la pédale:

- 43 Ibid., p. 46, « Bei den letzten 8 Takten ist das Pedal schon deshalb nothwendig, um die erste Grundnote jedes Accords fortklingen zu lassen, da sonst der Accord zu leer und unvollständig scheinen würde. Das schnelle Auslassen und Wiedernehmen des Pedals muss so gut angeübt werden, dass man es gar nicht merkt, und dass solche Stellen, wie die obern letzten 8 Takte, so klingen, als wäre das Pedal ununterbrochen aufgehoben gehalten. »

« La pédale est particulièrement nécessaire pour lier des accords que l'on pourrait difficilement ou pas du tout jouer legato avec les doigts. Par exemple: »⁴⁴



ILLUSTRATION 30 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 63

« Dans les quatre premières mesures, il faut lever la pédale sur l'accord qui est court puisque le but de lier les deux accords est atteint. Une fin dans un caractère très doux avec des accords qui ne changent pas doit être jouée avec pédale. Par exemple: »⁴⁵



ILLUSTRATION 31 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 63

« À la fin on tiendra la pédale aussi longtemps que le dernier accord est clairement perceptible. »⁴⁶

La fin du premier mouvement de la Sonate en la bémol majeur op. 26 de Beethoven en est un exemple.

Czerny résume la situation ainsi:

« Il y a des compositeurs dont les œuvres ne nécessitent pratiquement jamais l'utilisation de la pédale, et d'autres, au contraire, pour lesquelles elle est continuellement nécessaire. Mozart, Clementi et leurs contemporains, ne pouvaient pas en faire usage, car elle n'avait pas été inventée.

- 44 Ibid., « Sehr nothwendig ist dieses Pedal zum Binden solcher Accorde, die man mit den Fingern schwer oder gar nicht legato vortragen kann. Z. B: ».
- 45 Ibid., « Hier muss in den ersten 4 Takte das Pedal mit dem kurzen Accord zugleich weggelassen werden, da sein Zweck des Bindens erfüllt ist. Ein sehr sanfter Schluss, dessen Accord nicht wechselt, ist stets mit diesem Pedal zu spielen. Z. B: ».
- 46 Ibid., p. 47, « Das Pedal wird am Ende noch so lange gehalten, als der letzte Accord deutlich tönt. »

Ce n'est qu'au début de ce siècle que Beethoven, Dussek, Steibelt, etc. en ont développé l'usage, tout comme Clementi, qui l'a utilisée beaucoup plus souvent dans ses dernières années.

Beethoven a compté sur son utilisation dans plusieurs œuvres pour clavier, comme par exemple dans le final de la sonate en do majeur op. 53 lequel ne ferait aucun effet sans pédale. [...]

Il faut encore signaler que Beethoven, dans ses premières œuvres, indiquait de mettre la pédale par *Senza Sordino*. Dans les cas où il indique *con Sordino* il faut l'enlever. »⁴⁷

Les différents passages des œuvres de Beethoven Dans ses souvenirs sur Beethoven, Czerny dit: « Il [Beethoven] utilisait très fréquemment la pédale, bien plus que ce que l'on trouve indiqué dans ses œuvres. »⁴⁸ Nous avons vu, avec les exemples tirés de la méthode de Czerny, différents cas de figure qui permettent de comprendre où il était évident d'utiliser la pédale, même si la partition ne comporte pas d'indication.

Dans la quatrième partie de la méthode op. 500 intitulée *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen* publiée trois ans après les trois premiers volumes, Czerny consacre les deux et troisièmes chapitres à l'interprétation des œuvres avec piano-forte de Beethoven. On y trouve encore quelques remarques importantes sur l'utilisation de la pédale.

La Sonate en ré mineur op. 31 No. 2 présente plusieurs cas intéressants:

Dans le premier mouvement (mesures 143 à 148), « lors de la réexposition du thème (Largo), il faut garder la pédale pendant le récitatif qui doit faire l'effet d'une plainte que l'on entend au loin. »⁴⁹ Ici l'indication de Czerny ne laisse aucun doute quant à l'utilisation de la pédale et de son but expressif.

L'exemple musical que donne Czerny dans la méthode pour montrer le début du troisième mouvement comprend des indications de pédales qui ne se trouvent pas dans la première édition. Czerny explique que Beethoven a improvisé un jour de 1803 le thème de ce mouvement en apercevant un cavalier qui passait au galop devant la fenêtre.

- 47 Ibid., « Es gibt Tonsetzer, in deren Werken das Pedal fast gar nie angewendet werden soll; dagegen Andere, wo es durchaus nothwendig ist. Mozart, Clementi, und deren Zeitgenossen konnten davon keinen Gebrauch machen, da es damals noch gar nicht erfunden war. Erst zu Anfang dieses Jahrhunderts haben Beethoven, Dussek, Steibelt etc., dasselbe in Anwendung gebracht, und auch Clementi hat es in der späteren Zeit häufig genug benützt. Beethoven hat mehrere Clavierwerke eigends darauf berechnet, wie z. B. das Finale der C-dur Sonate op. 53, welches ohne Pedal gar keine Wirkung machen würde. [...] Noch ist zu bemerken, dass Beethoven in der frühern Zeit das Nehmen des Pedals mit den Worten: *Senza Sordino* bezeichnete. Das Wort *con Sordino* zeigt in dem Falle an, es wieder wegzulassen. »
- 48 Carl Czerny: *Ueber den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, éd. par Paul Badura-Skoda, Vienne 1963, p. 22, « Der Gebrauch der Pedale war bey ihm sehr häufig, weit mehr, als man in seinen Werken angezeigt findet. »
- 49 Czerny: *Piano-forte-Schule*, 4^e partie: « Die Kunst des Vortrags der ältern oder neuen Claviercompositionen », p. 55, « Beim wiederkehrenden Thema (Largo) wird das Pedal während dem Recitativ fortgehalten, das, wie aus weiter Ferne klagend, ertönen muss. »

« Ce mouvement dure toute la pièce et c'est l'exact observation des piano, forte, crescendo, diminuendo ainsi que l'utilisation de la pédale dans les passages basé sur l'harmonie [bei harmoniösen Stellen]. »⁵⁰



ILLUSTRATION 32 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*, vol. 4, p. 54

Czerny précise dans une note de bas de page ce qu'il entend:

« par le mot harmonios nous désignons précisément l'utilisation de la pédale aussi longtemps que l'harmonie reste consonante. »⁵¹

Le troisième Concerto op. 37 en do mineur présente un cas très intéressant dans le deuxième mouvement (mesures 1 à 11). Voici ce qu'en dit Czerny:

« Beethoven (qui joua ce concerto en public en 1803) laissait la pédale pour toute la durée du thème, ce qui convenait très bien aux pianoforte de l'époque qui avaient un son peu puissant, et d'autant plus si l'on prenait également la pédale d'*una corda*. Mais maintenant que le son est devenu plus puissant, nous conseillons de changer la pédale à chaque changement important de l'harmonie toutefois sans que le moindre arrêt dans le son ne soit perceptible. Car tout le thème doit résonner comme une harmonie lointaine, sacrée et céleste. »⁵²

Ce passage nous permet de saisir les changements intervenus dans la facture instrumentale qui ont un impact sur l'interprétation. On peut toutefois se demander si le goût

50 Ibid., p. 56. « Diese Bewegung dauert durch das ganze Stück und wird nur durch die genaue Beachtung des piano, des forte, crescendo, diminuendo, und auch durch die Benützung des Pedals bei harmoniösen Stellen belebt. »

51 Ibid., p. 115, « Mit dem Worte: harmonios bezeichnen wir vorzüglich eine richtige Anwendung des Pedals durch die Dauer einer consonirenden Harmonie. »

52 Ibid., pp. 109–110, « Beethoven, (der dieses Concert 1803 öffentlich spielte,) liess das Pedal durch das ganze Thema fort dauern, was auf den damaligen schwach klingenden Clavieren sehr wohl anging, besonders, wenn auch das Verschiebungspedal dazu genommen war. Aber jetzt, wo der Ton weit kräftiger geworden, würden wir rathen, das Dämpfungspedal bei jedem bedeutendern Harmoniewechsel immer wieder von Neuem zu nehmen, jedoch so, dass im Klange keine Lücke merkbar sei. Denn das ganze Thema muss wie eine ferne, heilige und überirrdische [sic] Harmonie klingen. »

n'avait pas déjà commencé aussi à changer et si le côté « improvisation libre » sur un instrument qui résonne sans étouffoirs n'apparaissait pas comme trop osé ? En effet, nous avons essayé de cette manière ce passage sur un instrument contemporain de 1803, et avons constaté que les sons se mélangent tout de même passablement. Dans ce cas, il faut alors utiliser un jeu très rhétorique avec certaines syllabes très accentuées et d'autres juste esquissées. Un jeu trop soutenu amène inévitablement des mélanges harmoniques plus difficiles.

Pour le rondo de la *Sonate en do majeur op. 53*, Czerny répète à nouveau ce qu'il avait déjà dit dans la troisième partie, tout en précisant le caractère du mouvement : « Ce rondo de caractère pastoral est basé sur l'emploi de la pédale qui apparaît ici essentiel. »⁵³

Innovation dans l'utilisation de la pédale Après examens de tous les passages où Beethoven a noté l'utilisation de la pédale, nous sommes frappés par deux exemples qui ne correspondent pas à une utilisation prescrite dans les méthodes examinées, et qui seraient même contraires aux indications d'une bonne utilisation donnée notamment par Czerny.

Le premier se trouve dans le troisième *Concerto en do mineur op. 37*, premier mouvement mesures 225 à 227. Beethoven indique de mettre la pédale sur un grand trait chromatique qui traverse le clavier de haut en bas. L'effet est tout à fait saisissant. Cela donne l'impression que l'instrument « s'enflamme » avec un effet de crescendo qui va aboutir dans le forte de l'orchestre. L'effet sonore prédomine sur une quelconque clarté.

Le même genre d'effet, avec cette fois un trait ascendant doublé à l'octave, se trouve dans le quintette avec instruments à vents *op. 16*. Au début du développement (mesures 135 et 136) les vents tiennent un accord fortissimo et le trait qui part du grave jusqu'à l'aigu du pianoforte doit être joué dans la pédale. Il en résulte un formidable crescendo. À nouveau, Beethoven crée un effet qui dépasse en puissance sonore tout ce que l'on peut imaginer sur un pianoforte.

Dans ces deux exemples Beethoven innove dans l'utilisation de la pédale. Il utilise l'effet de « magma » sonore à des fins expressives.

Conclusion Les indications de pédale que l'on trouve dans les œuvres de Beethoven sont assez peu nombreuses. On comprend à la lecture des méthodes de pianoforte contemporaines ainsi que celle de Czerny, que dans bons nombres de cas, il n'était pas nécessaire de noter son utilisation que l'on pouvait facilement déduire de la structure du texte musical. Les endroits où Beethoven note la pédale sont donc des endroits qui correspondent à une volonté bien précise de Beethoven et dans un but expressif. Des

53 Ibid., p. 59, « Dieses Rondo von pastoralem Character ist ganz auf den Gebrauch des Pedals berechnet, welches hier wesentlich erscheint. »

passages joués sans étouffoirs, comme le deuxième mouvement du troisième Concerto en do mineur, s'inscrivent dans la continuité de C. P. E. Bach.⁵⁴ Beethoven innove cependant lorsqu'il utilise la pédale sur des traits de notes conjointes et dans la nuance *forte* et *fortissimo*, contrevenant ainsi aux règles en usage, utilisant non plus des sons distincts mais une masse sonore un peu à la manière d'un peintre.

Nous avons pu constater que l'utilisation de la pédale n'était pas constante et que de grands passages pouvaient être joués sans pédale, les harmonies étant tenues par les doigts. Pour conclure, voici encore une dernière citation de Czerny:

« En outre il faut faire attention de ne pas utiliser cette *pédale* de manière incessante (ce qui serait un usage fautif). Toute chose perd son charme lorsqu'on l'utilise trop souvent. Un jeu clair et parlant reste toujours la règle, les autres cas n'étant qu'exceptions. »⁵⁵

- 54 Lors de leur première entrevue, Beethoven a demandé au père de Carl Czerny de venir à la première leçon avec le traité de C. P. E. Bach. Carl Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, éd. par Walter Kolneder, Straßburg/Baden-Baden 1986 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, vol. 46), p. 15.
- 55 Czerny: *Pianoforte-Schule*, 3^e partie, p. 47, « Übrigens hüthe man sich, von diesem Pedal einen immerwährenden Gebrauch (folglich Missbrauch) zu machen. Alles verliert seinen Reitz, was man zu oft anwendet. Das klare deutliche Spiel bleibt immer die Regel, das Übrige sind nur Ausnahmen. »

Inhalt

Introduction 7

Vorwort 12

Pierre Goy Beethoven et le registre qui lève les
étouffoirs – innovation ou continuité? 18

Jeanne Roudet La question de l'expression au piano.
Le cas exemplaire de la fantaisie libre pour clavier (1780–1850) 45

Suzanne Perrin-Goy/Alain Muller Quels doigtés pour quelle interprétation?
Une analyse sémiotique des prescriptions dans les méthodes
de pianoforte au début du XIX^e siècle 64

Edoardo Torbianelli Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des
années 1830 et leur rapport avec les traditions pianistiques contemporaines 86

Yvonne Wasserloos Ignaz Moscheles und die Leipziger Klavierschule 111

Guido Salvetti Forse non ci fu una «scuola pianistica milanese» 124

Bianca Maria Antolini Editori musicali e didattica pianistica
nella prima metà dell'Ottocento 145

Martin Skamletz »Überhaupt hätte ich dir gern alles mitgeteilt, was meine
Feder die Kühnheit hatte um zu stalten damit deine Auflage mit der hiesigen
übereinstimme«. Ignaz Moscheles bearbeitet Klavierwerke von
Johann Peter Pixis für den englischen Markt 161

Leonardo Miucci Le sonate per pianoforte di Beethoven.
Le edizioni curate da Moscheles 193

Namen-, Werk- und Ortsregister
Index des noms, œuvres et lieux cités 236

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 246

GUIDE-MAINS

Contexte historique et enseignement du piano
au XIX^e siècle • Klavierspiel und Klavierunterricht
im 19. Jahrhundert • Herausgegeben von Leonardo
Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach
und Nathalie Meidhof

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 11



Dieses Buch ist im Oktober 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-91-8