

Edoardo Torbianelli

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

Le journal rédigé par Madame Caroline Boissier-Butini à Paris en 1832 constitue une retranscription fidèle des leçons de piano données à sa fille de quinze ans, Valérie, par le jeune Franz Liszt.¹ Ce document bien connu constitue une source précieuse et inépuisable de renseignements de première importance, méritant une lecture approfondie et offrant aux chercheurs et interprètes de multiples sujets de réflexion et de découverte.

L'auteur de ces documents n'est pas un spectateur ordinaire. Madame Boissier – aristocrate de Genève, pianiste et compositrice ayant reçu une excellente formation, active dans la vie musicale genevoise – possède des compétences redoutables en matière de goût et un sens critique développé.² Son témoignage, d'une précision inégalée, met en évidence sa profonde compréhension du phénomène pianistique et des particularités du génie lisztien.

Sa décision irrévocable de faire étudier sa fille uniquement avec le jeune Liszt (qui aurait préféré décliner l'offre dans un premier temps, lui suggérant de s'adresser à Bertini, Herz ou Kalkbrenner) et de la conduire à la capitale pour qu'elle puisse recevoir une éducation de première qualité montre en outre la profonde intuition artistique de cette grande dame.

Ce témoignage capital de la pédagogie lisztienne de cette époque diffère considérablement de celui offert par les sources postérieures, décrivant l'activité pédagogique du compositeur durant certaines périodes plus tardives de sa vie. Alors que son enseignement des décennies suivantes constitue un véritable « cours d'interprétation » adressé aux étudiants professionnels et accomplis d'un point de vue technique,³ on observe que

- 1 Madame Auguste Boissier [Caroline Boissier]: *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Paris 1927.
- 2 Voir Irène Minder-Jeanerret: *Caroline Boissier-Butini (1786–1836)*, in: *Les femmes dans la mémoire de Genève*, éd. par Erica Deuber Ziegler et Natalia Tikhonov, Genève 2005, pp. 91–93; eadem: *Unbefangen. Das musikalische Schaffen der Schweizer Komponistinnen Isabelle de Charrière und Caroline Boissier-Butini*, in: « Ein unerschöpflicher Reichthum an Ideen ... ». *Komponistinnen zur Zeit Mozarts*, éd. par Elena Ostleitner et Gabriele Dorffner, Strasshof 2006 (*Frauentöne*, vol. 6), pp. 101–116; eadem: *Caroline Boissier-Butini in Paris und London*, in: *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biografien, Kommentare*, éd. par Freia Hoffmann, Hildesheim 2011, pp. 37–96; eadem: « Die beste Musikerin der Stadt ». *Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Osnabrück 2013.
- 3 Voir Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid 2001, p. 353.

Liszt investit tout son génie avec Valérie, afin de la conduire d'un niveau de formation ordinaire (soutenu par une belle sensibilité) à celui d'une interprète de haut niveau. Dans ce contexte, Liszt semble ignorer la différence de génie entre lui et son élève et s'engage à la « construire » et à la « transformer » en lui transmettant profondément ses propres stratégies de coordination et d'organisation de la pensée musicale.

Liszt se présente déjà dès l'âge de vingt ans comme un génie sans rival, à la personnalité volcanique. Durant sa jeunesse, d'un point de vue instrumental, il s'approprie la quintessence de la tradition pianistique du moment, dans une synthèse complète et organique. Il fait sensation aussi par son esthétique originale et innovante en tant que compositeur. L'analyse de son jeu pianistique et de son organisation corporelle et mentale met en relief l'état de la technique pianistique de l'époque en Europe en révélant certaines de ses caractéristiques et de ses particularités.

Leçons, salons, divulgation, récréation à travers l'art Les rencontres avec Valérie ne sont pas uniquement des leçons. Liszt joue, illustre et fait découvrir de nouveaux répertoires. Il fait aussi référence aux musiques écoutées dans les soirées, lit et déclame des poèmes et autres passages de la littérature, parle de lui-même et de son rapport avec la musique, bref, il « parle musique ».

Ce contexte d'exécution, complètement désuet de nos jours (souvent les pièces ne sont jouées que partiellement), se rencontre fréquemment à cette époque. Il constitue un véhicule privilégié de divertissement esthétique et intellectuel, un moyen de diffuser la nouvelle littérature, une occasion de recherche d'absolu dans l'interprétation d'une œuvre – cette dernière constitue une alternative importante par rapport au concert public ou dans un salon privé.

Wilhelm von Lenz témoigne de ces exécutions enrichies de commentaires esthétiques et de tentatives improvisées d'amélioration interprétative, en parlant de ses rencontres parisiennes avec Liszt, quelques années avant le début des leçons de Valérie. Selon cette source, la recherche réitérée de la meilleure interprétation, face à un public occasionnel, semble avoir été également une caractéristique de l'insatiable virtuose Adolph Henselt.⁴ Carl Mikuli confirme que les meilleures interprétations de l'œuvre de Chopin survenaient quand le compositeur donnait des exemples durant une leçon,⁵ et Chopin lui-même, à son tour, affirmait que le concert était un lieu peu approprié pour écouter de la bonne musique.⁶

4 Wilhelm von Lenz: *Die grossen Pianoforte-Virtuoson unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin 1872, pp. 89–90 et 97.

5 Carl Mikuli: *Préface à l'édition de l'œuvre de Chopin*, Leipzig 1879.

6 Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1988, p. 165.

Voici quelques exemples de ces moments privilégiés évoqués par Madame Boissier dans son journal:

« Quelquefois, mécontent de la manière dont il avait dit une page, il la recommençait deux ou trois fois en cherchant son idéal, s'en approchait par degrés, finissant par l'atteindre. Il variait chaque fois les vitesses, les augmentait, les nourrissait ». – « Liszt se mit au piano pour chercher et fixer l'expression – il s'incendiait en faisant ce travail, la chose la plus curieuse qu'on puisse imaginer. « Ce n'est pas cela, je n'y suis point », répétait-il, comme la Pythie inspirée et quand il avait atteint son idéal, vite il marquait la chose et disait: « voilà qui est bien, c'est bien, je suis content ». »⁷

Participation de l'âme et étude psychologique dans le jeu Quel était donc le jeu de Franz Liszt dans la vingtaine? Un jeu plein de passion, d'expression sincère, rempli d'émotions profondes, faisant directement référence à son vécu intérieur, à la recherche du véritable « récit de l'âme ».

Sa recherche de vérité et la connaissance de ses propres sentiments en constituent la règle principale:

« Il est ennemi des expressions affectées, guindées, crispées. Il veut avant tout la vérité dans le sentiment musical, il étudie psychologiquement ses émotions afin de les rendre telles qu'elles sont. » – « Son expression n'est jamais prétentieuse ni mondaine, elle est le reflet de son âme [...]; elle est la révélation de toutes ses pensées et le soulagement de son cœur, sans autre but que celui d'épancher ses nobles et brûlantes impressions. » – « La musique est le reflet de l'âme, il faut que cette âme se révèle dans sa pureté, sans être ternie par de l'exagéré et du faux. [...] Il parle, il ne joue jamais ». ⁸

Le fait de jouer avec toute l'âme n'est pas une caractéristique exclusivement lisztienne, et il est fort intéressant de retrouver cette référence dans les témoignages directs à propos du jeu de Frédéric Chopin, malgré l'énorme distance esthétique séparant les deux musiciens. Le Marquis de Custine s'exprime ainsi dans une lettre adressée au pianiste polonais le lendemain d'une de ses prestations dans un salon privé:

« Je vous ai retrouvé et avec vous le piano sans ses inconvénients, sans notes pour notes, avec des pensées que vous exprimez malgré l'instrument, car ce n'est pas du piano que vous jouez, c'est de l'âme. »⁹

Le Baron de Trémont confirme:

« Effectivement ce n'est pas un piano qu'on entend; c'est une suite de pensées neuves, touchantes, souvent mélancoliques, quelquefois terribles; et pour les rendre, l'instrument subit sous ses doigts mille transformations ». ¹⁰

7 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 37 et 75.

8 *Ibid.*, pp. 17, 27 et 79.

9 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 372.

10 *Ibid.*, p. 373.

De la même manière, l'étude psychologique fait partie du travail didactique de Chopin, d'après le témoignage de Mikuli: « Toute œuvre qu'on a choisi d'interpréter doit être soigneusement analysée dans sa structure formelle, comme dans les sentiments et les processus psychiques qui s'y font jour. »¹¹

Ce processus, qui constitue la base de l'esthétique et de l'apprentissage de tous les artistes les plus accomplis de la première moitié du XIX^e siècle, est amplement décrit par le violoniste Pierre Baillot, interprète distingué et pédagogue à cette époque, dans la conclusion de sa méthode pour violon. Voici un extrait du portrait que le musicien dresse de son propre jeu, récit de sa vie intérieure: « [...] l'expression a franchi pour lui les bornes de l'art, elle devient, pour ainsi dire, le récit de sa vie; il chante ses souvenirs, ses regrets, les plaisirs qu'il a goûtés, les maux qu'il a soufferts [...] ».¹² L'introspection, l'analyse et la mise en musique de son intimité émotionnelle et imaginative constituent les enjeux primordiaux de l'esthétique romantique.

Le geste lisztien et sa relation avec la gestuelle traditionnelle du piano de l'époque « Il veut que le corps soit droit et la tête plutôt en arrière que baissée ».¹³ Liszt se tient parfaitement droit au début du morceau. Plus il avance, plus il se laisse envahir par l'inspiration jusqu'à arriver à un état de transe et d'exaltation (« il s'anime, et entre alors dans un état de telle agitation que sa poitrine se gonfle, que ses yeux étincellent, qu'il palpète, devient haletant »¹⁴), mais toujours sans montrer la moindre contorsion. A cette époque, tout mouvement exagéré et apparent du corps était généralement banni. Sa tenue corporelle lors du jeu n'a donc rien d'étonnant.¹⁵ Le jeu du jeune génie hongrois est fort éloigné de ces attitudes théâtrales (pourtant très appropriés à l'esprit de sa musique), illustrées avec humour dans les caricatures en habit de prêtre créées par János Jankó en 1873.

L'attention de Madame Boissier est captivée par les mouvements de la main de Liszt au clavier, qui lui semblent particuliers et difficilement classifiables:

« Je dirais qu'il n'a point de toucher et qu'il les a tous. Ses doigts sont très longs et ses mains petites et effilées. Il ne les tient pas arrondis. Il dit que cette attitude imprime au jeu de la sécheresse et il a horreur de cela. Ils ne sont pas non plus tout à fait plats, mais ils sont si flexibles qu'ils n'ont pas de position fixe. Ils saisissent la note de toutes manières. Cependant jamais avec roideur ou sécheresse [...]. Sa main n'est pas immobile, il la remue avec grâce selon sa fantaisie, mais il ne joue point du bras,

11 Ibid., p. 91.

12 Pierre Baillot: *L'art du violon, nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris [1834], p. 267.

13 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 16.

14 Ibid., p. 37.

15 Voir Carl Czerny: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung*, Vienne [ca. 1839], pp. 3-4.

ni des épaules. » – « La main de Liszt est toujours en mouvement sur le piano, elle ne fait pas de contorsions, mais elle se meut avec grâce et liberté. » – « [S]es doigts n'ont ni position, ni forme. Ils se ploient mous et souples dans tous les sens, ils traînent d'une touche à l'autre, sont étendus, couchés. »¹⁶

Cherchons à comprendre en quoi consiste l'originalité de la tenue de main lisztienne aux yeux de Madame Boissier. La « mise en forme » de la main est l'une des principales thématiques abordées dans les traités de piano des premières décennies des années mille huit cents. Les sources pédagogiques décrivent dans la plupart des cas une main arrondie avec les phalanges recourbées.¹⁷ Dans certains cas, elles évoquent une main dont le dos plat s'inscrit dans une ligne horizontale allant de l'avant-bras jusqu'à l'articulation de la première phalange (Figure 1). Adolph Kullak considère que ces deux positions constituent les modèles de base pour mise en forme de la main chez les débutants.¹⁸

Les sources citées s'accordent généralement sur certains principes, comme celui qui veut qu'on ne joue le clavier ni avec les doigts couchés au plat, ni avec les ongles, mais divergent entre elles concernant la hauteur du coude, souvent indiquée comme devant être légèrement au-dessus des touches blanches (ainsi Adam)¹⁹ ou parfois à la même hauteur (ainsi Carl Czerny).²⁰

Une petite digression à propos de la distance entre doigts et clavier Notre analyse appelle quelques commentaires au sujet de la distance appropriée entre le clavier et les doigts, lorsque ces derniers ne jouent pas. Etudions les indications issues de la *Méthode pour le piano forte* de Pleyel/Dussek:

« [...] les doigts pliés aux premières [sic] phalanges et très légèrement recourbés aux secondes, de façon que la totalité de la main prenne une forme arrondie; elle ne doit pencher ni à droite ni à gauche, et il est essentiel d'observer de la soutenir du côté du petit doigt où elle est ordinairement portée à fléchir. le [sic] pouce doit être un peu recourbé et ne pas s'écarter de plus de six lignes [ndla: soit environ 14mm] de l'extrémité du second doigt nommé Index. Quand un doigt est placé sur une touche, les quatre autres doivent correspondre aux quatre touches Voisines et en toucher la superficie, sans pourtant les enfoncer ».²¹

16 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 16, 78 et 90.

17 Voir Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris 1804, p. 7; Johann Nepomuk Hummel: *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Vienne [1828], p. 1.

18 Adolph Kullak: *Die Aesthetik des Klavierspiels*, Berlin 1876 (1861), pp. 128–134.

19 Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, p. 7.

20 Czerny: *Briefe*, p. 4; et aussi Ignace Pleyel/Jan Ladislav Dussek: *Méthode pour le piano forte*, Paris [1797], p. 13. Remarquable la formulation de Frédéric Kalkbrenner dans sa *Méthode*: « [I]l faut que le coude se trouve au dessus des touches blanches et au dessous des noires, on joue du bras quand on est assis trop haut, tandis qu'on perd de sa force si l'on est assis trop bas. » Frédéric Kalkbrenner: *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains* op. 108, Paris [1831], p. 20.

21 Pleyel/Dussek: *Méthode*, p. 14.



II.—THE POSITION OF THE HAND.

The following drawing explains the position necessary for a good, quick, and correct performance:—



The wrist must neither be perceptibly raised nor lowered; it should be kept, without constraint, at a level with the hand and arm.

The knuckles must neither be raised so as to form a hollow in the hand nor bent inwards, but must be kept in a natural position, on a level with the back of the hand.

The forepart of the fingers must be gently rounded, not, however, so much so that the nails, which should be kept moderately short, touch the keys. The hammer of the piano acts with more readiness and certainty when pressed with the *tip* of the finger than with the flat lower surface.

FIGURE 1 Position de la main sur le piano selon Ignace Pleyel/Jan Ladislav Dussek: *Méthode pour le piano forte*, Paris [1797], p. 15, et « The Position of the Hand » selon Ernst Pauer: *The Art of Pianoforte Playing*, London [1877]. L'auteur de cette œuvre pédagogique, né à Vienne en 1824, fut élève du fils de W. A. Mozart et était membre de la famille d'Andreas et Nanette Streicher.

Deux sources viennoises, l'une contemporaine de Pleyel et l'autre postérieure de trente ans, proscrivent le contact entre les doigts et le clavier pour les doigts qui ne sont pas actifs. Ainsi Andreas Streicher: « Keine Taste darf früher berührt werden, als in dem Augenblicke, wo der Ton gehört werden soll, denn auch das allerleichteste Gewicht drückt die Taste etwas nieder ».²²

Czerny recommande la même chose à son élève imaginaire, Mademoiselle Cécile, dans ses *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte* (aux alentours de 1839):

« Während ein Finger anschlägt, müssen die andern Finger zwar nahe an den Tasten, aber frey in der Luft, obwohl stets gebogen, gehalten werden; denn man darf keine Taste eher berühren, als in dem Augenblicke ihres Anschlags. »²³

Les deux attitudes, légèrement différentes l'une de l'autre (rester en contact avec le clavier ou se tenir légèrement à distance), peuvent avoir une conséquence assez importante sur la tenue du bras, qui est « suspendu » dans le cas où l'on impose une distance entre le doigt et le clavier, alors que dans le cas lors du contact, l'appui des doigts permettant une distribution plus détendue de son poids.

Revenons au placement de la main Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le positionnement et la préparation des doigts avant leur entrée en action constitue une technique bien connue, préconisée par l'école traditionnelle des années mille huit cents, basée sur l'organisation précise, économe et efficace des mouvements. La table des matières qui figure dans la méthode de piano de Hummel offre par exemple une idée claire de ces principes d'économie de mouvement et de positionnement: l'apprentissage progressif des différents cas de passage du pouce, d'extension, d'élision, substitution etc., se faisant à partir de la position des cinq doigts sur cinq touches conjointes, démontre la précision de cette organisation pianistique.

Il faut relever que de nouvelles techniques de placement de la main – avec des positions plus larges et étendues – s'affirment durant les premières décennies du XIX^e siècle et cherchent à créer une sonorité plus harmonieuse et plus ample. L'écriture de Carl Maria von Weber, tant appréciée par Liszt (la reconnaissant comme supérieure, au même titre que « la nature gigantesque du Nouveau Monde et les forêts vierges de l'Amérique le sont aux jardins entourés de buis et divisés en plates-bandes de notre Europe »)²⁴ en donne une parfaite illustration. Il convient de citer le cas emblématique

22 Andreas Streicher: *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden*, Vienne 1801, p. 9.

23 Czerny: *Briefe*, p. 5.

24 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 32.

de Chopin, dont l'écriture ne peut être dissociée des expérimentations préalables de Joseph Christoph Kessler, en particulier ses *Études*, admirées par Chopin durant sa jeunesse.²⁵

L'allongement de la position de la main est probablement inspiré par la nouvelle technique de violon de Paganini, fondée sur un principe d'extension semblable et ayant suscitée tant de réactions en Europe durant cette période. L'adoption par Chopin de ce positionnement allongé est sans doute influencée aussi par le jeu de son compatriote violoniste Carl Lipinski, personnage pouvant être considéré comme le Paganini de l'Europe centrale, par sa recherche de certains effets instrumentaux.²⁶

Revenons aux indications traditionnelles concernant la tenue de la main dans les traités de piano. Ces indications visent évidemment à guider les néophytes et à leur donner une base solide, pouvant évoluer par la suite, mais sans demander de corrections fondamentales (réalité malheureusement fort différente aujourd'hui chez les jeunes pianistes). Dans cette optique, on comprend que ces directives initiales ne reflètent pas la totalité des aspects de coordination et d'expression qu'un artiste de l'époque devait maîtriser.

À ce sujet, notons l'opinion du violoniste Pierre Baillot qui relativise ces indications dans le contexte d'une interprétation plus avancée, où on peut se servir parfois de mouvements plus complexes et sinueux.

Dans un chapitre de sa méthode consacré aux doigtés expressifs, Baillot propose une manière plus variée de poser les doigts sur la touche du violon pour donner au son la flexibilité et la sensibilité nécessaires à certaines intentions expressives particulières.²⁷

Dans ce contexte, Baillot fait même référence à une phrase attribuée au fameux pianiste Jan Ladislav Dussek: « il faut pétrir le piano ». Ce témoignage direct de Dussek à propos de la liberté de posture de la main ne concorde pas avec la plupart des sources contemporaines. D'après lui, il est inutile de prescrire des attitudes artificielles, puisque la main se place naturellement au travers des doigtées appropriées:

« Zwölfte Lektion: Von der Lage der Hand und des Körpers. Ueber diesen Artikel lässt stark sich, es sey durch Beschreibung oder durch Darstellung eines Kupferstichs, sehr schwer oder gar nicht eine Regel geben. Es hängt ganz von der Grösse, Stärke und Constitution des Spielers, von seinem Alter, von der Länge, Kürze, Dicke oder Dünne seiner Finger und von der möglichen Ausdehnung seiner Faust ab. – Dass jeder Spieler sich zu dem Instrument mit derjenigen Richtung des Körpers setzen wird, die ihn fähig macht, das, was er vortragen will, ohne unnöthige Mühe vortragen zu können, ist

25 Voir Piero Rattalino: *Fryderik Chopin ritratto d'autore*, Torino 1991, pp. 25 et 50–51.

26 *Ibid.*, p. 28.

27 Baillot: *L'art du violon*, pp. 152–155.

so ganz der Natur und der gesunden Vernunft gemäss, dass ich fürchten würde, meine Schüler und Leser zu beleidigen, wenn ich es nötig fände, ihnen etwas darüber sagen zu müssen. Eine ruhige Lage ist unstreitig beim Spielen angenehmer, als die Beweglichkeit des Kopfes und der Schultern. [...] Die richtige Haltung der Hände hängt bloss vom richtigen Fingersatze ab. Zwanzig im Unterrichtgeben zugebrachte Jahren haben mich von der Wahrheit dieser Behauptung gänzlich überzeugt. »²⁸

Il est certainement intéressant de confronter l'affirmation de Dussek à celle de l'élève de Chopin, Thomas D. A. Tellefsen, auteur d'une méthode pour piano inédite à son époque, publiée par J. J. Eigeldinger en annexe des *Esquisses pour une méthode de piano de Chopin*:

« Une vieille règle dit qu'il faut faire le moins de mouvement possible; elle est excellente, mais comme toute règle, trop absolue. La musique étant au monde ce qu'il y a de plus mouvementé, il serait étrange que l'agent qui produit le mouvement n'en fit pas. Cette immobilité que l'on recommande à l'élève dans les commencements équivaut le plus souvent à commander la raideur; il y a certains mouvements qui sont même nécessaires et qui ajoutent à la grâce de l'exécution; quand faut-il en faire? Et quand faut-il s'en abstenir? Je pense qu'il faut toujours préférer le mouvement à la raideur et se borner à donner certaines limites qu'il ne faut pas dépasser. »²⁹

Ce passage est suivi d'une description fort intéressante à propos d'un mouvement particulier (aujourd'hui généralement très peu usité par les interprètes) dont je confirme la grande utilité, après plusieurs années d'expérience: « Le pouce doit, dans les gammes et les arpèges, quitter la touche au moment que le 2^{ème} doigt frappe et, par un mouvement souple, rejoindre le 2^{ème} doigt. »

Cette position fermée de la main favorise sa « concentration » et par conséquent aussi sa relaxation. En s'abstenant de maintenir le pouce en place (pour ne pas figer la main dans l'ancienne position), on favorise la transition de la main dans la direction souhaitée.

La dénomination très suggestive « pétrir » utilisé par Dussek, apparaît également dans les témoignages didactiques de Chopin.

« [C]aressez la touche, ne la heurtez jamais! » disait Chopin. Et son élève Georges Mathias ajoutait lorsqu'il répétait ce conseil: « Il faut pour ainsi dire pétrir le clavier d'une main de velours, et sentir la touche plutôt que de la frapper! »³⁰

L'idée pédagogique de Chopin d'une main flexible et mobile se retrouve directement dans sa manière de jouer: selon le témoignage de Friedrich Niecks, la main de Chopin se déplaçait dans les grands intervalles comme un prédateur, sinieuse et rapide, comme

28 Johann Ladislaus Dussek: *Pianoforteschool*, vierte Aufl., Leipzig [ca. 1815], pp. 7–8.

29 Thomas D. A. Tellefsen: *Traité du mécanisme de Piano*, dans: Frédéric Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, éd. par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris 2010, pp. 81–99, ici pp. 90–91.

30 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 54.

si elle n'avait plus d'os, rappelant la manière avec laquelle Chopin – lui-même corporellement très souple, parfois presque contorsionniste – réussissait à passer ses jambes par dessus sa tête.³¹

La pédagogie de Chopin innove aussi en remplaçant la description des postures par une expérimentation intérieure des sensations procurées, à savoir, dans le cas de la main, une sensation d'abandon et de légèreté.

« Je n'avais pas joué quelques mesures qu'il me dit: « Laissez tomber les mains », alors que j'étais accoutumée à entendre « Baissez les mains » ou « Frappez » telle ou telle note. Cette chute libre n'était pas seulement d'ordre mécanique, c'était pour moi un concept nouveau, et au bout d'un moment je sentis la différence. » – « La main [...] comme inactive dans sa flexion, mais conservant toujours chaque doigt relié à la main en une active et vivante connexion, concentrant toute la sensorialité dans les extrémités mêmes des doigts. »³²

L'idée d'une gestuelle expressive de la main s'associant aux besoins expressifs de la musique se déduit aussi assez logiquement du contre-exemple relevé par Friedrich Wieck, à propos des mouvements rigides d'Henri Herz, écouté à Paris en 1832. Ce commentaire a été consigné dans le journal intime de sa fille Clara: « Ja, der spielt ohne Herz, die Hände springen ohne Seele. »³³

En conclusion, les gestes sinueux et volubiles de la main de Liszt, causant l'étonnement de Madame Boissier, se retrouvent donc chez ceux qui ont décidé de surseoir – au nom d'une recherche expressive approfondie – aux indications académiques des écoles de piano mécanistes, prônant une virtuosité stérile.

Différenciation du toucher Le développement et la mise en valeur des différences de caractère et de couleur de son constituent un aspect saillant de l'esthétique pianistique du romantisme. J'ai rassemblé quelques témoignages portant sur la recherche du toucher et de l'attaque de la note. Ces essais ont bien entendu été réalisés (de manière consciente ou spontanée) au travers d'une différenciation subtile des gestes d'approche et d'enfoncement de la touche. Citons Kalkbrenner:

« La manière d'attaquer la note doit se varier à l'infini, d'après les différents sentiments qu'on veut exprimer; tantôt en caressant la touche, tantôt en se précipitant sur elle comme un lion qui se saisit de sa proie. »³⁴

31 Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves, pp. 151–152; voir aussi Friedrich Niecks: *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, Leipzig 1890.

32 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 51.

33 Monica Steegmann: *Clara Schumann*, Reinbek 2001, p. 26.

34 Friedrich Kalkbrenner: *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen – Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains*. Nouvelle édition, Leipzig [1841], p. 19.

François Fétis nomme ce phénomène « procédés de la production des sons » dans sa *Méthode des méthodes*: ces « manières différentes d'attaquer la note, en raison de l'effet qu'il veut produire » caractérisent le style de Hummel et surtout celui de Moscheles, co-auteur de la méthode, rendant son jeu « aussi remarquable par la variété que par le brillant. »³⁵ Selon George Mathias:

« Chopin s'en tenait rigoureusement à l'ancienne école legato, à l'école de Clementi et de Cramer. Naturellement il l'avait enrichie d'une grande variété dans l'attaque de la touche; il obtenait une prodigieuse diversité de sonorités et de nuances de ces sonorités. »

Le témoignage d'un autre élève de Chopin, F.-Henry Peru, est concordant: « Il m'exerça tout d'abord à varier constamment l'attaque d'une seule touche et me montra comment il obtenait des sonorités diverses d'une même touche en la frappant de vingt façons différentes. »³⁶

Bras, poignet et doigts D'après la description de Madame Boissier, Liszt joue avec ses doigts et non pas avec ses bras, même si sa main exécutait parfois d'élégantes chorégraphies. Une nouveauté doit être relevée: son jeu particulier de poignet. Liszt recommande à Valérie l'étude des octaves répétées avec le guide-mains.

« Les octaves [...] répétées sur les mêmes notes en parcourant successivement une octave. On le répète vingt, trente, quarante fois de suite en faisant avec soin des *crescendo* et *diminuendo*, tâchant de partir d'un piano fin, pour arriver au plus grand forte. Tout cela doit se faire uniquement du poignet sur la barre, à main morte, à doigts lancés, sans jamais se crispier, ni se forcer du bras. »³⁷

Cet outil est une invention de Frédéric Kalkbrenner, présenté dans sa *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, datant de 1831. Ce dernier avait remarqué que le fait de soutenir une main avec l'autre pendant le jeu lui avait permis d'avoir un meilleur contact avec le clavier, lui procurant plus de contrôle, d'équilibre et d'efficacité, améliorant la beauté de son. Il avait suggéré à son élève de se servir d'une barre en bois, posée en regard du clavier, sur laquelle il appuyait les poignets ou les avant-bras. Cet appareil inhibe les mouvements superflus du bras et améliore la flexibilité du poignet.

A propos de Liszt, Madame Boissier parle de son jeu de poignet en ces termes:

« Il veut qu'on joue entièrement et sans exception du poignet, en faisant ce qu'on appelle « main morte », sans que le bras y entre pour rien, mais qu'à chaque note la main tombe du poignet sur la note, comme par un mouvement élastique. » – « [I] lance ses doigts du poignet sur les touches tantôt

35 François-Joseph Fétis/Ignaz Moscheles: *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument*, Paris [1840], p. 3.

36 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 54.

37 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 65.

avec force, tantôt avec un mol abandon – mais toujours avec une entière souplesse. » – « Il jette du poignet tous les accords largement. »³⁸

En quoi consiste exactement ce mouvement ? Il s'agit probablement de ce qu'on désigne anatomiquement par flexion du poignet, mais avec les doigts complètement relaxés de manière qu'ils enfoncent la touche par leur élan. Au moment de l'extension précédant la flexion, les doigts relaxés se regroupent presque en forme de poing.

Ces caractéristiques se retrouvent dans la description d'exercices préliminaires pour le poignet prescrits par Carl Heinrich Döring, professeur au Conservatoire de Dresde, dans un petit ouvrage pédagogique écrit en 1871.³⁹ Il conseille de travailler ce mouvement de flexion en relâchant le poignet depuis la position d'extension, sans le clavier, tenant l'avant-bras légèrement soulevé.

Ce mouvement, d'origine certainement plus ancienne, semble figurer dans l'un des rares écrits de pédagogie pianistique de Beethoven : dans le cahier d'esquisses de ce compositeur, on trouve l'indication « Zur Uebung der Faust » (Figure 2).



FIGURE 2 « Zur Uebung der Faust », d'après les esquisses de Beethoven. Beethoven Skizzenheft, dans : Johann Baptist Cramer: 21 Etüden für Klavier nach dem Handexemplar Beethovens aus dem Besitz Anton Schindlers, éd. par Hans Kann, Vienne 1974, p. XI

Compte tenu de la nature de l'exercice proposé – contenant de brèves formules à jouer dans un geste souple et entre lesquelles sont intercalées des pauses de récupération – j'interprète cette étude de Beethoven comme une extension du poignet, doigts relâchés, préparant à un geste de type lisztien.⁴⁰

La technique de poignet de Chopin est rapportée notamment par son élève Carl Mikuli : « Comme exercices [...] auxiliaires, [Chopin] recommandait la flexion du poignet vers l'intérieur et vers l'extérieur, des attaques répétées du poignet ». Il indique de plus :

³⁸ Ibid., pp. 48, 58–59 et 71.

³⁹ Carl Heinrich Döring: Studien und Etüden für das Pianoforte zur Anleitung und Ausbildung im gestossenen Oktavenspiel, Leipzig 1871, pp. 4–5.

⁴⁰ Luca Chiantore dans son ouvrage *Historia de la técnica pianística* (p. 164) mentionne la difficulté d'interprétation de cet exercice et propose différentes lectures (mouvement rotatoire du poignet ou un mouvement vertical de la main, les deux au même temps ...) et il laisse la question ouverte. Soulignons cependant qu'aucun mouvement de rotation n'est jamais mentionné dans les sources didactiques de la première moitié du XIX^e siècle.

« Les octaves devaient être jouées du poignet il est vrai, mais sans perdre pour autant de leur plénitude sonore. »⁴¹

Le fait que Liszt dans sa vingtaine ne joue pas avec le bras confirme que sa technique est largement conforme aux principes traditionnels de son époque.

Comme nous le verrons par la suite, la maîtrise stylistique et expressive passe nécessairement par une gestion subtile et différenciée du mouvement de chaque doigt. Il convient cependant de mentionner tout d'abord le problème délicat et subtil de la gestion du bras et de son interaction avec la main et les doigts.

Le bras et son interaction avec la main et les doigts On trouve l'affirmation suivante de Chopin dans ses annotations pour une méthode de piano:

« Autant de différents sons que de doigts [note de l'auteur: il fait ici sans doute référence à la théorie de « l'inégalité naturelle », qui me semble montrer que les nuances résultent essentiellement d'un acte digital] – le tout, c'est de savoir bien doigter. Hummel a été le plus savant à ce sujet. Comme il fait utiliser la conformation des doigts, il faut non moins utiliser le reste de la main, c'est[-à-dire] le poignet, l'avant-bras et le bras – Il ne faut pas vouloir jouer tout du poignet, comme Kalkbrenner prétend. »⁴²

Il convient donc d'examiner la relation étroite entre l'activité du doigt et de tout ce qu'il se passe en amont, comme le confirme cette note plus élaborée de son élève Tellefsen:

« La main doit trouver son point d'appui sur le clavier comme les pieds le trouvent sur le sol en marchant. Depuis l'attache de l'épaule, le bras doit pendre avec une souplesse parfaite et les doigts viennent sur le clavier trouver le point d'appui qui soutient tout; c'est du poids qui résulte de la pesanteur du bras et de la main réunis que dépend la beauté du son et son volume; voilà pourquoi le guide-mains est mauvais, car il déplace le point d'appui. »⁴³

Néanmoins, le concept du « poids de la main et du bras » n'est pas tellement nouveau, contrairement à ce qu'on pourrait croire. Malgré les propos tenus sur la distance entre doigts et clavier citées plus haut, Czerny prescrit cependant dans le cas d'un passage d'expression plus sérieuse, chantante et intense que « Beide Hände ruhen stets fest und mit allem Gewicht auf den Tasten ». On lit plus loin:

« Es ist keine Täuschung, dass der Ton klangreicher wird, wenn man die Taste fest bis auf den Grund hinabdrückt. [...] Auch muss hierbei die Hand völlig ruhig gehalten werden, und nur durch ihr volles Gewicht, und durch den innern, unsichtbaren Druck diesen Anschlag hervorbringen. »⁴⁴

La note de Tellefsen semble parler sans doute d'un bras qui « pèse sur le clavier ».

41 Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves, pp. 52 et 66.

42 Chopin: Esquisse pour une méthode de piano, pp. 74–76.

43 Tellefsen: Traité du mécanisme de Piano, p. 88.

44 Carl Czerny: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500, Vienne 1839, vol. 3: Von dem Vortrage, pp. 16 et 31.

À l’opposé, on trouve ces lignes tirées d’un article paru en 1880, rédigées par le pianiste polonais Jan Kleczinsky, élève de Marmontel, qui, durant son séjour à Paris entre 1859 et 1866 avait collecté les témoignages des élèves les plus remarquables de Chopin :

« [L]a main doit être suspendue en l’air, de manière que le professeur, en mettant sa propre main dessous, ne sente presque aucun poids. » – « [Chopin] recommandait [...] de laisser tomber les doigts librement et légèrement, et de tenir la main comme suspendue en l’air (sans pesanteur) ». ⁴⁵

Ma propre expérience d’enseignant m’a montré depuis plusieurs années que les pianistes « modernes » jouant sur instruments historiques sont souvent convaincus de devoir toujours laisser tomber leurs bras sur le clavier de tout leur poids (comme s’il s’agissait de s’accrocher à la corniche d’un immeuble pour les empêcher de tomber dans le vide). Je leur propose alors l’image opposée, apportant un bien meilleur contrôle des nuances et du son, celle d’un bras qui n’a pas de poids et qui flotte comme si un courant d’air le poussait vers le haut. Ceci conduit immédiatement à des résultats souvent surprenants. Ces deux témoignages apparemment discordants concernant la tradition de Chopin sont révélateurs d’un fait qui m’a été confirmé depuis des années par des physiologistes : il est difficile de parler avec précision de « poids du bras » ou de « suspension de bras », étant donné l’extrême complexité du système régissant le tonus des muscles concernés.

Je considère que ces deux éléments opposés – la légèreté du bras et l’appui du doigt sur le clavier transmettant le poids de la main et du bras – sont deux réalités techniques absolument compatibles et complémentaires (dans un cadre allant au-delà de la technique spécifique à Chopin), participant à un jeu pianistique artistiquement mature. Dans mon propre jeu, je ressens quotidiennement cette ambivalence.

L’attitude critique de Chopin envers le guide-mains peut aussi s’expliquer par son aversion pour tout ce qui n’est pas naturel et probablement aussi à cause de sa relation personnelle avec Kalkbrenner et son école. ⁴⁶ On doit se rappeler que la rondeur, l’égalité et la beauté du son du jeu de Kalkbrenner étaient l’un des résultats les plus intéressants du travail avec cet outil. Ces mêmes caractéristiques ont suscité chez le jeune Chopin tant d’enthousiasme et d’admiration à la première audition, qu’il écrivit alors :

« Il est bien difficile de décrire son calme, son toucher ensorcelant, l’égalité sans pareille de son jeu et cette maîtrise qui s’affirme dans chacune de ses notes. C’est un géant foulant aux pieds les Herz, les Czerny, etc. et moi par conséquent ». ⁴⁷

Bien que le guide-mains inhibe l’action du bras, je suis persuadé aujourd’hui, après plusieurs années d’utilisation, de réflexion et de discussion avec des psychomotriciens

45 Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, pp. 117 et 122.

46 Voir Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, pp. 144–146.

47 *Ibid.*, p. 144.

(supposant que ceux qui l'utilisaient – ou le refusaient – à l'époque n'avaient même pas toujours une idée complètement claire sur ce sujet), que son action ne concerne pas tant l'effet qu'il peut avoir sur la suspension ou le relâchement du bras, mais qu'il modifie plutôt la pression exercée sur les tendons au niveau du poignet. Ce frein impose aux mouvements des doigts de faire appel à une chaîne musculaire plus longue, apportant plus de plénitude au son et un meilleur contrôle. Ce contact provoque aussi une stimulation sensorielle constante permettant au cerveau de prendre mieux conscience des mouvements des doigts.

On peut s'en convaincre en comprimant légèrement l'avant-bras d'un élève, juste avant poignet, dans le sens de l'épaisseur. Cette action provoque la même résistance et la même stimulation que le guide-mains, cette fois-ci sans impliquer un changement au niveau de la suspension du bras.

Pour terminer cette comparaison avec le jeu de Chopin, cette observation visuelle et auditive d'Alfred James Hipkins (qui l'accompagnait en qualité d'accordeur durant son séjour en Angleterre) révèle une posture parfaitement classique: « Chopin gardait les coudes près du corps et jouait des doigts sans recourir au poids du bras. »⁴⁸

Chopin lui-même, parlant du jeune pianiste Antoni Leszkiewicz au lendemain de son concert à Varsovie d'avril 1830, commentait de manière critique: « Le petit Leszkiewicz joue très bien, mais la plupart du temps encore du coude. »⁴⁹

Les prescriptions pédagogiques de Friedrich Wieck, rapportées par son fils Alwin, ne s'éloignent pas de cette conception:

« Die Fingergelenke werden gebraucht bei der Ausführung von Figuren, Tonleitern, laufenden Passagen und bei allem was aus diesen gebildet wird. Dabei müssen sich alle anderen Theile des Armes und der Hand ruhig verhalten und dürfen nur bei Herauf- und Hinunterbewegungen in Mitleidenschaft gezogen werden. [...] Die Handgelenke werden gebraucht beim < abgestoßenen (staccato-) Spiel > – mit Ausnahme des *staccato à la Hummel*, welches bei vollständiger Ruhe der Hand nur mit den Fingergelenken ausgeübt wird – beim Anschlagen voller *Accorde* [...] und bei Octaven [...]. Die Armgelenke, d. h. bloß die vorderen Theile des Armes werden gebraucht bei Passagen welche aus Octaven und vollgriffigen Accorden bestehen, besonders wenn solche anhaltend sind. Doch schließt dies die gemachte Erfahrung nicht aus, daß solche Passagen schöner klingen, wenn sie nur mit lockerem Handgelenk ausgeführt werden. »⁵⁰

Aisance et détente Selon Madame Boissier, Liszt affirmait avoir étudié plusieurs années durant sa jeunesse pour parvenir à diminuer puis à éliminer sa raideur lorsqu'il jouait

48 Ibid., p. 52.

49 Ibid., p. 53.

50 Alwin Wieck: *Materialien zu Friedrichs Wieck's Pianoforte-Methodik*, Berlin 1875, cité d'après: Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*, Mainz 1996 (Schumann Forschungen, vol. 5), p. 135.

avec puissance. « [I] s'était remis à l'étude, aux gammes, et avait peu à peu entièrement changé son toucher. Jadis il se crispait aussi pour saisir les notes énergiques, maintenant il a banni de son jeu toute raideur ». ⁵¹

Les traités d'époque évoquent toujours la détente, à part lorsqu'ils abordent le problème de la puissance du son. Hummel admet implicitement avoir connu le même problème que le jeune Liszt, au travers d'un texte apparemment contradictoire, où il affirme que la main n'est pas tout à fait décontractée lors du jeu *forte*:

« Dies kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Berühren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln, gehorchen. » ⁵²

Les affirmations de Hummel et de Liszt ne sont pas fondamentalement divergentes, bien qu'elles proviennent de deux écoles différentes. Nous y voyons plutôt un reflet de leurs capacités personnelles à gérer les efforts musculaires donnant des résultats en lien avec leurs prédispositions physiques et intellectuelles, et plus particulièrement leurs capacités de coordination et d'endurance. Liszt, grâce à son travail de longue haleine, a réussi à obtenir un niveau de souplesse inégalée pour l'époque, bien que cette thématique ait déjà été bien présente.

Chopin conseillait aussi à son élève Mikuli d'avoir « le corps souple jusqu'au bout des pieds », éliminant « toute raideur et [...] tout mouvement de la main convulsif et crispé ». ⁵³ Ces maître-mots de sa pédagogie reflètent sa propre expérience de coordination.

Les mots de Alwin Wieck, qui décrivent les conceptions pédagogiques de son père Friedrich, témoignent clairement du lien entre la souplesse des articulations et la beauté du son:

« Schlägt man mit steifen Gelenken in die Tasten, oder sticht man in sie [...], so werden durch die daraus entstehende zu heftige Bewegung die normale Schwingungen der Saiten dermaßen beeinträchtigt, daß ein trockner roher Ton entstehen muß. Lockere Gelenke aber befördert und verlangt die nur auf Elastizität beruhende Mechanik des Pianofortes ». ⁵⁴

Le doigt, clef de la véritable subtilité Plusieurs sources autour de 1800 mettent en exergue la capacité du pianiste accompli à jouer seulement par l'action du doigt (sans mouvements

51 Boissier: Liszt pédagogue, p. 58.

52 Hummel: Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel, p. 427.

53 Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves, p. 50.

54 De Vries: Die Pianistin Clara Wieck-Schumann, p. 134.

de la main et du bras, même s'ils contribuent dans certains cas à une bonne exécution, en transmettant leur poids au clavier par l'intermédiaire de chorégraphies modérées selon les exigences du phrasé).

Andreas Streicher publie à Vienne en 1801 un mode d'emploi pour les instruments fabriqués dans l'entreprise familiale, énonçant les principes de base d'une technique pianistique saine, respectueuse des caractéristiques de l'instrument. Ce document dépeint deux figures emblématiques: le vrai pianiste-artiste et le faux virtuose-charlatan. Voici la description qu'il donne d'un bon toucher:

« Bey fortlaufendem Spiele ist die Haltung des Arms, der Hand, der Gang der Finger selbst, äußerst ruhig. Keine Bewegung verräth Mühe oder Anstrengung. Die Tastatur ist unter seinen Händen wie eine weiche, willige Masse, aus der er die Töne bilden kann, wie er will. »⁵⁵

Il ironise à propos du jeu de coude tumultueux du mauvais pianiste:

« Doch! – Nun kommt das Adagio! Nähern Sie sich, schöne Zuhörerinnen, er will mit den Ellenbogen zu ihnen sprechen! – Sehen Sie nicht, wie schmachtend es diese gegen sie ausstreckt, wie das übermächtige Gefühl sich des Leibes und der Arme bemeistert hat? Leider! hören die rückwärts Sitzenden nichts, von diesem nur sichtbaren Ausdruck ».⁵⁶

Cette gestion subtile, raffinée et indépendante de l'enfoncement de la touche, réalisée à partir du seul doigt est extrêmement valorisée, car elle permet isolément un degré élevé de contrôle de chaque son. Citons la mise en garde presque contemporaine de Louis Adam:

« Nous devons détromper les élèves qui pourroient croire que le moyen d'attaquer l'instrument à force de bras est celui d'en tirer un beau son [...]. Ce n'est que par le moyen du tact qu'on parvient à tirer de beaux sons, il faut donc s'accoutumer à n'employer que la force des doigts pour faire ressortir les sons dans le forte comme dans le Piano. »⁵⁷

et celle de Fétis, quelques dizaines d'années plus tard: « L'attaque des touches doit se faire par les doigts indépendamment de tout secours et de tout mouvement du poignet. [...] elle doit être essayée et travaillée à tous les degrés de force et de douceur ».⁵⁸

Czerny s'exprime ainsi au sujet du contrôle des nuances:

« Es muss hier bemerkt werden, dass dieser Nachdruck vom Spieler ja nicht durch eine heftige Bewegung der Hand oder gar des Arms hervorgebracht werden darf, sondern nur durch den stärkeren Druck des Fingers, welcher daher dem Zuhörer wohl hörbar, aber nicht sichtbar werden darf. Selbst beim stärksten Markiren eines einzelnen Tones, oder ein crescendo, muss die Hand und der Arm möglichst ruhig gehalten werden. »⁵⁹

55 Streicher: *Kurze Bemerkung über das Spielen*, p. 15.

56 *Ibid.*, pp. 21–22.

57 Adam: *Méthode de Piano du Conservatoire*, p. 149.

58 Fétis/Moscheles: *Méthode*, p. 8.

Dans son ouvrage *Clavier und Gesang*, Friedrich Wieck nous donne la définition de la « bonne qualité indispensable » (« unerlässliche gute Eigenschaft ») dans le jeu: « mit lockeren und ruhigen Fingern und willigem und beweglichem Handgelenk ohne Hülfe des Armes einen guten und gebundenen Ton hervorzubringen ». ⁶⁰

L'éducation des doigts – dernier maillon du geste pianistique – au subtil contrôle des nuances constitue pour Liszt, en conjonction avec les autres aspects cités précédemment, le moyen permettant d'exprimer avec précision et raffinement le caractère sonore demandé par chaque morceau, car la maladresse technique empêche l'expression du sentiment, qui peut ne se manifester qu'à travers de très subtils dosages. Madame Boissier décrit ainsi l'enseignement lisztien:

« Pour tout exprimer en musique il faut avoir des doigts à son commandement ». – « [Liszt] passe à volonté des piano les plus délicats aux forte les plus expressifs et aux vitesses les plus inouïes. [...] ses nuances sont imprévues et modelées, comme la passion elle-même ». – « Il disait à Valérie: < vous voyez bien que pour exprimer tout ce qu'on sent, il faut n'être entravé par rien, il faut avoir les doigts tellement développés, si souples avec une telle échelle de nuances toutes prêtes dans les doigts, que le cœur puisse s'é mouvoir et cheminer sans que les doigts soient jamais un obstacle. > » ⁶¹

Cette maxime de Chopin (rapportée par Cecylia Działyńska, elle-même élève de la fameuse élève de Chopin, la princesse Marcelina Czartoryska) va dans le même sens: « s'exercer (chose également recommandée par Moscheles) à rendre toutes les nuances par le seul poids – plus ou moins grand – des doigts tombant sur le clavier. » ⁶² Liszt suggère à Valérie: « Exercez ainsi: [Figure 3] Inventez des nuances et des combinaisons nouvelles si vous le pouvez, de cette manière vous vous trouverez prête à tout événement. » ⁶³

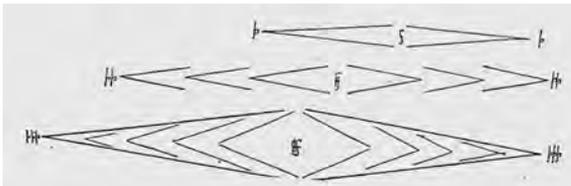


FIGURE 3 Combinaisons de nuances.
Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 82

Cet exercice de superpositions de nuances était en fait déjà décrit par Czerny (Figure 4). Liszt donne encore une indication précise pour l'étude des octaves (à réaliser avec le

59 Czerny: *Von dem Vortrage*, p. 4.

60 Friedrich Wieck: *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, p. 38.

61 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 56, 79 et 87.

62 Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, p. 125.

63 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 82.

Bisweilen finden während einem allgemeinen *cresc.* und *dimin.*, noch andere kleinere Ansdru^{ck} =
chen Statt, welche an dem allgemeinen Anschwellen und Vermindern Theil nehmen müssen. Z. B:

Die kleinen Zeichen: \diamond müssen in dem Grade zu- und abnehmen, als das allgemeine *cresc.* und *dim.* =

FIGURE 4 Exercice de superpositions de nuances
par Czerny: Von dem Vortrage, p. 14

guide-mains): « Les octaves [...] répétées [...] en gammes [...] cinq, six, sept, huit fois de suite [...], en enflant et diminuant ». ⁶⁴

L'importance des nuances est aussi soulignée par Kalkbrenner:

« Il faut dès le commencement parler sans cesse aux élèves des règles sur l'expression et leur faire nuancer même les exercices de cinq notes. L'habitude devient chez nous une seconde nature, et lorsqu'une fois nous avons pris celle de jouer sans clair obscur et sans sentiment, il est bien rare que nous nous en corrigions. [...] Toute l'expression musicale consistant dans les nuances, il faut éviter par dessus toute la monotonie ». ⁶⁵

Les exercices pour développer le contrôle des nuances ne constituent pas l'apanage de l'étude du piano. On les retrouve également par exemple dans les traités de chant, référence pour tous les pianistes et instrumentistes.

Garcia prescrit dans sa méthode des exercices analogues (Figure 5). Soulignons que ces nuances doivent être interprétées non seulement comme des indications stylistiques et esthétiques, mais également comme le reflet de l'organisation psychique et intentionnelle du musicien permettant un aboutissement artistique du morceau, d'un point de vue expressif et formel.

L'importance de cet aspect est corroboré par le chapitre sur les nuances de la méthode de violon de Charles Bériot, et notamment par un tableau sur la conduite de l'intensité du son, inédit dans l'histoire des traités (Figure 6). Ce travail de distribution des crescendos et diminuendos sur de longues structures figurait également déjà dans le cahier d'esquisses de Beethoven (Figure 7).

⁶⁴ Boissier: Liszt pédagogue, p. 65.

⁶⁵ Kalkbrenner: Anweisung – Methode, pp. 16–17.

The image shows several musical exercises on a single staff. The first line is a continuous eighth-note pattern with dynamic markings *p* and *f* alternating. The second line shows the same pattern with specific accents: 'l'inflexion sur la première.' and 'l'inflexion sur la deuxième.' The third line continues with 'l'inflexion sur la troisième.', 'l'inflexion sur la quatrième.', and 'd'une manière irrégulière.' Below the staff, there are two sets of dynamic diagrams. The first set shows a crescendo from *pp* to *ff* and a decrescendo from *ff* to *pp*. The second set shows a decrescendo from *dim.* to *Cres.* and a crescendo from *Cres.* to *Dim.*

FIGURE 5 Exercices pour développer le contrôle des nuances par Manuel Garcia: *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847, pp. 49–50

The image shows a musical example and an exercise. The 'Exemple' at the top features a dynamic curve starting at *M.V.*, rising to *ff* with a 'crescendo' marking, then falling to *ppp* with 'dim.' markings, and finally rising back to *M.V.* with a 'cresc.' marking. Below this is 'N° 5. Quintetto (Fesca) Largo. 2^m GRADATION.' which consists of two staves of music with dynamic markings *ff*, *ppp*, *ff*, and *ppp* distributed across the measures.

FIGURE 6 Tableau sur la conduite de l'intensité par Charles de Bériot: *Méthode de violon*, Paris 1857, p. 192

The image shows a musical exercise on a grand staff (treble and bass clefs). It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings *ff*, *ppp*, *ff*, and *ppp* distributed across the measures to illustrate crescendos and diminuendos.

FIGURE 7 Exercice de distribution des crescendos et diminuendos. Beethoven *Skizzenheft*, dans: Cramer: *21 Etüden für Klavier*, p. x1

Chopin proscrit la répétition mécanique d'exercices pour éviter un jeu inexpressif. Dans l'enseignement, d'après Kleczinsky, il conseille le travail de cette flexibilité: « il voulait [...] qu'on apprît à exécuter tous les passages très forte et très piano. »⁶⁶

Une pratique alternée alliant les extrêmes suffit donc à éduquer la réactivité de la main face aux changements et aide le pianiste à acquérir les nuances intermédiaires.

Les articulations au service de la clarté expressive: legato et legatissimo « Quant [sic] Liszt touche le piano, il a un son qui fait paraître tout autre toucher incomplet, étranglé et tout à fait désagréable. » – « [T]ous les instruments, quelque mauvais qu'ils soient deviennent superbes sous son jeu. »⁶⁷ Cette capacité à bien faire sonner chaque instrument correspond certainement un phénomène lié à l'énergie musicale intérieure du génie hongrois.

Un autre aspect participe probablement aussi à l'obtention de ce résultat sonore: la gestion raffinée des articulations, en particulier la tenue de certaines notes pour soutenir l'harmonie.

« M. Liszt sort du piano des sons plus purs, plus moelleux, plus forts que personne et son toucher a un charme indicible. Il est dû en grande partie à l'observance exacte de ces liés et détachés selon les consonances et dissonances ». – « Il glisse quelquefois le même doigt d'une note à l'autre et alternativement pique, enlève, détache, lie, selon l'expression requise. »⁶⁸

Les extraits suivants tirées de la méthode de Louis Adam illustrent clairement dans la didactique du piano l'attention donnée à la précision d'exécution et à l'observation des différents degrés de tenuto et de staccato (Figure 8). La tenue des notes dans les exemples harmoniques illustrés ici est traditionnelle à cette époque et son origine est bien plus ancienne. Il s'agit d'un usage d'écriture propre au piano permettant de simplifier le graphisme, là où le but naturel n'est autre que d'obtenir cette résonance harmonieuse caractéristique de l'esthétique musicale de cette période.

Les exemples tirés des méthodes de Fétis et Hummel montrent à leur tour la manière d'exécuter certaines figurations (Figure 9). La conscience de l'origine polyphonique des passages en arpèges conforte ce besoin de tenir certaines notes: cet exemple tiré de la méthode de composition d'Antoine Reicha montre que l'origine des accords rompus se trouve dans la conduite polyphonique (Figure 10).

À travers le savant dosage de ces tenues suggérées par l'harmonie, l'instrument développe une ampleur et une douceur sonore inédites. Une connaissance approfondie de

66 Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, pp. 122–123.

67 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 51 et 37.

68 *Ibid.*, pp. 16 et 31.

152

il y a une liaison, et que les notes qui accompagnent ce chant peuvent former un accord, on peut tenir alors toutes les notes sous les doigts, tant que ce même accord peut durer, voyez ci après.

Cette liaison des accords doit s'appliquer pour les basses en sens inverse, c'est-à-dire, que si la main gauche fait des accords arpégés et qu'il y ait une liaison, il faut l'exécuter comme ci après.

FIGURE 8 Exercices d'Adam: *Méthode*, 1804, pp. 152–155, qui illustrent l'attention donnée à la précision d'exécution

l'harmonie (comme dans le cas de Liszt) influence favorablement la qualité de cette pratique.

L'exercice recommandé par Friedrich Wieck⁶⁹ semble être la préparation idéale à cette variété d'articulation et à la tenue des notes « selon les consonances et dissonances » que Madame Boissier accorde au jeu de Liszt avec beaucoup d'admiration (Figure 11).

69 De Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, p. 408.

Dans les accords brisés et dans les passages arpégés, on peut laisser le pouce un peu plus longtemps sur la touche pendant que les autres doigts continuent, afin de laisser la main en repos, lui donner un point d'appui, et rendre le jeu plus sonore.

FIGURE 9 Exercices de figurations de Fétis/Moscheles:
Méthode, 1840, p. 9, et Hummel: Méthode, 1828, p. 167

Accords brisés avec des Suspensions.
Gebrochene Accorde mit Verzögerungen.

FIGURE 10 « Accords brisés avec des suspensions ». Antoine Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, traduit par Carl Czerny, Vienne 1832, pp. 142–143

Tempo « Il nous a parlé de la mesure. « Je ne joue pas en mesure », nous a-t-il dit. Comme j'étais ahurie de cette franche déclaration, il a commenté sa phrase. La mesure est dans le sens musical, comme le rythme est dans les vers et non dans la manière lourde et cadencée dont on pèserait sur la césure. On ne doit pas imprimer à la musique un balancement uniforme, mais l'animer, la ralentir avec esprit et selon le sens qu'elle comporte. »⁷⁰

70 Boissier: Liszt pédagogue, p. 35.



FIGURE 11 Friedrich Wieck: Exercice variété d'articulation et à la tenue des notes.
Alwin Wieck: *Materialien zu Friedrich Wieck's Pianoforte-Methodik*, Berlin 1875, p. 24

Le traitement des tempi dans l'expression romantique constitue une problématique primordiale et complexe. Il n'est pas dans mon intention d'offrir ici une discussion exhaustive, ni même approximative à ce sujet, notamment parce que cela ne touche pas uniquement la tradition pianistique. Je souhaiterais cependant relever quelques points dans les observations de Madame Boissier cités ci-dessus.

La liberté rythmique de Liszt ne se révèle à ses deux auditrices que lorsqu'il leur explique son rapport à la mesure et sa gestion intérieure. Sans cette déclaration, les deux dames n'auraient probablement pas perçu cette liberté, parce que tout semblait être à sa place.

Le véritable tempo de la musique, notamment celui de la musique romantique, est en réalité dicté par la narration ou par la déclamation des différentes structures de la composition et non par un souci d'égalité chronométrique de ces courtes périodes constituant les mesures. (Le principe du jeu inégal qui respecte une régularité à plus long terme – bien documenté dans les sources d'époque romantique – constitue bien entendu aussi la base de la liberté rythmique lisztienne. Sans cela, le sens des proportions et d'équilibre des deux auditrices mentionnés ci-dessus s'en serait probablement vu troublé.)

Il convient de remarquer que cette manière apparemment innovante et très intuitive de gérer l'écoulement du temps d'après les inflexions de la musique s'inscrit parfaitement (même si Liszt l'avait pratiqué probablement à un niveau exceptionnel) dans le cadre des indications sur la courbe agogique de la phrase musicale et les subtiles variations de tempo dictées par l'émotion musicale, auxquelles Czerny fait référence dans son chapitre « Von den Veränderungen des Zeitmasses » du troisième volume de sa *Pianoforte-Schule*, op. 500.⁷¹

71 Czerny: *Von dem Vortrage*, pp. 24–30.

En guise de conclusion La maîtrise pianistique de la première moitié du XIX^e siècle requiert un équilibre subtil et fascinant entre deux entités apparemment contradictoires: elle demande d'une part une conscience musicale profonde et une excellente organisation psychomotrice, et d'autre part, elle exige de poursuivre un idéal musical, de laisser libre cours à la nature et à l'inspiration. Cette manière de traiter le piano demande à l'étudiant beaucoup de clairvoyance, de connaissances et de maîtrise de soi. La jouissance esthétique procurée par le résultat musical lors de l'exécution constitue le but ultime de ce travail, mais elle ne saurait être pleinement atteinte sans le concours d'une organisation mentale élaborée.

Aujourd'hui, mon souhait serait que chaque pianiste, grâce à une recherche personnelle sur l'interprétation historique, renforcée par l'étude des traités et témoignages, puisse interpréter le répertoire romantique en réunissant profondeur et raffinement expressifs, maîtrise corporelle, lucidité mentale et liberté.

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 pianoforte
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