

**UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE**

**ECOLE DOCTORALE**

**THESE**

**Pour obtenir le grade de**

**DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITE**

**Laboratoire : LESA**

**Spécialité : Musique et sciences de la musique**

**Soutenu le 21 novembre 2014**

**par**

**SHAUL MIRENSKY**

**TITRE :**

**L'approche spatio-polyphonique dans les interprétations des pianistes  
de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle  
(accompagné d'un CD avec illustrations sonores)**

**Directeur de thèse :**

**M. François Decarsin**

**JURY :**

**M. François Decarsin, Professeur émérite à Aix-Marseille Université I**

**M. Jean-Raymond Fanlo, Professeur à Aix-Marseille Université I**

**Mme Laurence Le Diagon, Maître de conférence habilité à l'Université de Rennes**

**M. Jean-Paul Olive, Professeur à l'Université de Paris 8**

## Remerciements

Je voudrais exprimer mes remerciements tout particulièrement à mon directeur de thèse Monsieur le professeur François Decarsin dont les encouragements m'ont permis d'aboutir à ma thèse et dont les conseils professionnels furent fructueux et efficaces tout au long de ma recherche.

Je tiens à remercier également Sabine Mirensky, mon épouse qui m'a aidé à corriger mon travail en toutes ses étapes, ainsi que ma collègue moscovite Madame Ekaterina Shikova qui m'a fourni des matériaux importants pour cette recherche.

Mes remerciements vont également à Madame Laurence Le Diagon, à Monsieur Jean-Raymond Fanlo et à Monsieur Jean-Paul Olive d'avoir accepté d'être mon jury de thèse.

## Sommaire

### **Introduction : L'essor de l'art d'interpréter au XIX<sup>e</sup> siècle comme phénomène résultant de la modification de la vision spatio-temporelle à l'époque romantique**

1. Virtuosité, faculté de pensée imagée, liberté, faculté d'improvisation, polyphonie : conditions de l'émergence et réévaluation tardive.
2. Le paysage romantique et son espace mental
3. L'espace musical romantique : la polyphonie entre le « héros » et son entourage

### **Chapitre I : Mutations**

#### **1. Les écoles pianistiques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle**

- a. Diversité des tendances
- b. Les virtuoses parisiens
- c. L'école viennoise
- d. Schumann : nouvelle vision et nouveaux moyens pianistiques
- e. L'activité artistique et pédagogique de Liszt de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle
- f. Les innovations pianistiques de Chopin
- g. Chopin-pédagogue

#### **2. Les nouveautés dans les approches du pianisme dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle**

- a. Développement de la théorie du pianisme dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Allemagne, France, Russie
- b. Les plus grands centres pianistiques. L'activité pédagogique tardive de Liszt
- c. Anton et Nikolai Rubinstein : la différence dans l'approche pédagogique
- d. L'école Leschetizky
- e. Les principales écoles pianistiques au tournant du XX<sup>e</sup> siècle et leurs fondateurs. L'école anatomo-physiologique
- f. L'activité et la méthode de Marie Jaëll

### 3. Trois pléiades de pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

#### a. La génération de Leschetizky et Planté

- Premiers enregistrements
- L'approche analytique et la liberté. La tradition et l'expérimentation
- Transmission de l'œuvre à travers l'espace. Anna Yesipova : conduction de la ligne mélodique
- Francis Planté : impressionnisme et pittoresque
- Teresa Carreno : interprète - sculpteur
- Le cas de Vladimir de Pachmann

#### b. La deuxième période. La pléiade des élèves de Liszt. Paderewski et Rosenthal

- Aimée-Marie Roger-Miclos
- Vassily Sapellnikoff
- Ignacy Jan Paderewski : le *rubato* du XIX<sup>e</sup> siècle
- Moriz Rosenthal : « pointilliste » et « graveur »

#### c. La génération de Rachmaninov et Hofmann. Nouvelles tendances

- Josef Hofmann : virtuosité et universalisme
- Serguei Rachmaninov

## Chapitre II : Les qualités spatio-polyphoniques de la musique

### 1. Types divers de l'espace musical

#### a. Diversité d'espaces et de temps artistiques

b. Le temps musical : Les interactions entre différentes sensations de temps dans le cadre d'une œuvre. Les relations entre le passé, le présent et le futur. La vitesse et les facteurs qui exercent leur influence sur cette dernière. La densité. « Niveaux d'échelle -temps »

c. La perception spatiale de la musique : « Polyphonie à distance ». Quatre types de l'espace musical

- Espace réel (physique)
- Espace imaginaire
- Espace historique
- Espace métaphysique

d. Chopin, *Nocturne en ut dièse mineur op. 27 no. 1* : Analyse illustrative



## **2. La mélodie comme concentration des qualités fondamentales (primordiales) de l'œuvre musicale**

- a. « Vocalisation » de la mélodie instrumentale à l'époque romantique
- b. Qualités polyphoniques et harmoniques de la mélodie. La perception du temps équivoque. Variabilité constante.
- c. L'intervalle
- d. Chopin, *Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2* : analyse
- e. La cassure de la périodicité ou la syncope sémantique (notionnelle)
- f. La ténacité d'intonations

## **3. Le phrasé**

## **4. L'espace et la polyphonie dans la musique des compositeurs romantiques. la nature spatiale de la polyphonie. Schumann et Chopin**

### **a. La polyphonie de Schumann**

### **b. Le monde spatio-polyphonique de Chopin**

- Le *Finale* de la *Sonate op. 35* : de l'écriture à l'interprétation
- L'écriture
- L'interprétation (L. Godowsky)
- Le cas de la *Marche funèbre* de la *Sonate op. 35*. Polyphonie d'images spatio-temporelles : mesuré et infini, réel et métaphysique

## **Chapitre III : Les particularités du style du XIX<sup>e</sup> siècle comme réflexion de la perception spatiale-temporelle de l'époque**

### **1. Le *rubato***

- a. La partition : code à déchiffrer
- b. « L'inexactitude précise » de l'œuvre d'art : La nature zonée des rythmes et des mètres musicaux. L'idée générale et ses variations
- c. Différents types du *rubato*. Ses qualités polyphoniques et spatiales  
« Improvisation » qui modifie le texte de façon individuelle et variable . « *Rubato* stable ».  
*Rubato* « simultané » . *Rubato* « mélodique » (« dissocié »)
- d. Polyphonie et perspective créées par le *rubato* « mélodique » : Leschetizky – Chopin
- e. La provenance du *rubato*. Impulsions initiales : constructive, motrice, vocale

## **2. Les *Mazurkas* de Chopin comme manifestation du *rubato* « stable » : particularités stylistiques de l'interprétation**

### **3. Le « pointillisme » et son lien avec la *polyphonie à distance***

### **4. L'intonation romantique et ses incarnations au piano**

a. Formation

b. L'intonation comme interaction de zones sonores

c. L'immutabilité de la hauteur du son en question.

d. Facteur du timbre : « instrumenter » pour le piano. Le toucher

e. « Polyphonie d'intonation » : interactions de différentes strates de la texture. *Procédés d'intonation* complexes

f. Respiration et articulation

## **Conclusion : Modifications de la perception spatio-temporelle de l'œuvre musicale romantique dans les périodes postérieures.**

### **Perspectives – rétrospectives**

1. Le « presque-rien »

2. Éloignement et aplanissement dans le temps et l'espace

3. *État d'étrangeté* comme moyen d'une approche renouvelée de l'œuvre musicale. Difficultés de « décodage » de la vision spatio-temporelle à travers les techniques et les méthodes pianistiques : laboratoire virtuel caché

4. « Révolution : retour en arrière » est-elle possible ?

## Résumé

Le but de ce travail est d'étudier l'art d'interpréter de plusieurs générations de pianistes dont la formation remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, mais dont l'activité artistique s'est étendue jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'essor de l'interprétation qui marqua cette époque a prodigué au monde des artistes qui – à la suite de leurs grands maîtres (Chopin, Liszt, A. Rubinstein) - ont déjà laissé un nombre considérable d'enregistrements permettant de saisir à travers leur jeu une image peut-être authentique de l'œuvre romantique, tout à fait différente de celle d'aujourd'hui.

En nous référant à l'idée que l'essor du pianisme à la charnière des XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles provient dans une large mesure de l'expansion remarquable de l'art d'interpréter au XIX<sup>e</sup> siècle (amorcée déjà même dès sa première moitié), nous avançons l'hypothèse selon laquelle c'est précisément dans les positions esthétiques et dans la vision du monde propre à cette époque qu'il faut chercher les sources d'un tel essor.

Parmi les caractéristiques importantes de la manière d'interpréter des pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, entrent d'abord en jeu la faculté de penser sous une forme imagée, mais aussi la liberté surprenante et une manière d'improviser en modifiant les textes des œuvres considérées comme « sacrées » aujourd'hui. Ces données se combinent d'ailleurs avec d'autres, comme l'intellectualisme dans l'approche des œuvres à exécuter. Les analyses de certaines particularités de style, des manières de jouer, typiques du XIX<sup>e</sup> siècle (comme le *rubato*, les particularités du phrasé, ce que nous appelons le « pointillisme » etc.), nous révèlent ainsi ce que fut la réelle pensée *polyphonique* à l'époque romantique. Il ne s'agit pas de la seule écriture polyphonique proprement dite, mais d'un *principe polyphonique* au sens plus large, s'exprimant à travers le style d'interpréter qui, à son tour, définit la perception *spatio-temporelle* spécifique de ces quelques décennies.

### Mots-clés

enregistrements historiques, écoles pianistiques, espace, interprétation, intonation, mazurkas, mélodie, phrasé, piano, pianistes, pointillisme, polyphonie, Romantisme, rubato, style, technique, temps, virtuosité, XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle

### Noms-clés

Carreno, Cortot, Friedman, Godowsky, Grünfeld, Chopin, Hofmann, Jaëll, Koszalski, Leschetizky, Liszt, Lortat, de Pachmann, Paderewski, Planté, Pugno, Rachmaninov, Roger-Miclos, Rosenthal, Schumann, Yessipova

## Abstract

The aim of this work is to study the performing art of several generations of pianists who were trained in the 19<sup>th</sup> century but who extended their artistic activity through the first half of the 20<sup>th</sup> Century. The rise of the art of interpretation which marked this period gave the artists who – following their great masters (Chopin, Liszt, A. Rubinstein) - have left a considerable number of records where their playing conjures up an image of the romantic composition that may be more authentic, though it is quite different from that of today.

Based on the idea that the rise of the pianism at the turn of the 20<sup>th</sup> Century comes largely from the remarkable expansion of the 19<sup>th</sup> Century performing arts, we hypothesize that it is precisely in the aesthetic positions and the vision of the world inherent in the Romantic era that we should look for the sources of such a rise.

Chief among the important features of the style of interpretation of the pianists of the second-half of the 19<sup>th</sup> Century, was their creative thinking, but also the surprising freedom they enjoyed to improvise and modify compositions which are considered « sacred » today. Other features include the intellectualism of their approach to the performed composition. Analyses of certain peculiarities of style, of the ways of playing typical of the 19<sup>th</sup> Century (such as *rubato*, the phrasing particularities, or for example, what we call the « pointillism » etc.) reveal the real *polyphonic* thought of the Romantic era. This is not only the polyphonic writing itself, but a *polyphonic principle* in a broader sense, manifesting itself through the style of interpretation which, in turn, defines the specific spatio-temporal perception of these several decades.

## Keywords

historical recordings, piano schools, space, interpretation, intonation, intoning, mazurkas, melody, phrasing, piano, pianists, pointillism, polyphony, Romanticism, rubato, style, technique, time, virtuosity, 19<sup>th</sup> century, 20<sup>th</sup> century

## Key names

Carreno, Cortot, Friedman, Godowsky, Grünfeld, Chopin, Hofmann, Jaëll, Koszalski, Leschetizky, Liszt, Lortat, de Pachmann, Paderewski, Planté Pugno, Rachmaninov, Roger-Miclos, Rosenthal, Schumann, Yessipova

## Introduction :

### L'essor de l'art d'interpréter au XIX<sup>e</sup> siècle comme phénomène résultant de la modification de la vision spatio-temporelle à l'époque romantique

#### 1. Virtuosité, faculté de pensée imagée, liberté, faculté d'improvisation, polyphonie : conditions de l'émergence et réévaluation tardive

Afin d'évaluer un phénomène musical (ou d'une quelconque autre forme d'art) il conviendra tout d'abord de remonter aux motifs de sa naissance ainsi qu'aux raisons de sa fixation et son maintien consécutif ; et finalement à celles de sa disparition. Il sera alors hautement probable que lesdites évolutions reflètent des tentatives de la compréhension, de l'absorption et du traitement de certaines tendances qui occupent la société et la réaction sensible aux changements des tendances. Ces dernières, globalement parlant, reflètent les tentatives de la compréhension et la perception du monde, autrement dit une compréhension constamment renouvelée des deux paramètres principaux de l'existence : le *temps* et l'*espace*. De ce point de vue, l'art au sens plus général et la musique en particulier n'est que la réflexion des processus de la perception spatio-temporelle – toujours variable – de la vie par l'homme. Le rôle très sensible de la musique dans ces processus est impossible à surestimer parce que – peut-être même plus que les autres arts – elle se rapporte directement à l'aspect temporel de notre existence et par conséquent s'associe vivement à nous-même comme des êtres temporels : « Si nous assimilons que le phénomène de la musique n'est que ce même procédé de la vie, nous comprenons alors cette émotion inhabituelle causée par elle ainsi que son expérience intime – qui dans les autres arts [l'expérience] est « obstruée » par des formes immobiles »<sup>1</sup>. Quant à l'aspect spatial de la musique – appartenance déjà reconnue et incontestable de cette dernière, maintes fois analysée au XX<sup>e</sup> siècle – il correspond d'un côté par de nombreuses associations à notre espace interne, ou plus précisément, à *nos espaces internes* et d'un autre, il crée des situations spatiales infinies (à la fois physiques et mentales) extérieurs à nous. La précision concernant la distinction des espaces n'est donc pas par hasard. L'idée de l'espace et du temps infinis et homogènes se confronte avec la tendance humaine à « limiter » le temps et l'espace en créant différents modèles de ces derniers. En construisant notre monde interne par des limitations et combinaisons des corrélations spatio-temporelles, nous transférons le même

---

1. Alexei Losev, *Философия. Мифология. Культура* [Philosophie. Mythologie. Culture], Moscou, Politizdat, 1991, p. 325.

principe aux œuvres d'art qui existent comme des microcosmes limités et caractérisés par une certaine quantité et qualité des interactions spatio-temporelles en eux.

Comme il a déjà été dit, un changement dans la perception spatio-temporelle a comme résultat des modifications dans le système spatio-temporel des œuvres d'art. Ainsi, sont bien connus, par exemple, les changements dans l'art à l'époque de la Renaissance qui – en se produisant en parallèle avec les grandes découvertes scientifiques et géographiques, avec la découverte de la perspective (géométrique) – ont déterminé une nouvelle vision de choses non seulement dans l'art plastique et la peinture, mais également dans la musique : « [...] les lois de la « visibilité » qui ont assuré la perspective à la peinture de la Renaissance, ont également déterminé la perspective sonore-spatiale de la musique. Il est probable que la perception spatio-temporelle des œuvres de cet art joue ici un rôle important »<sup>1</sup>.

L'époque romantique – qui comme toutes les époques postérieures à la Renaissance fut dans une certaine mesure l'engendrement de cette dernière – a proposé sa propre perception du temps et de l'espace, différente de celle du Baroque et du Classicisme qui la précédaient. Les sources et les motifs du grand essor de l'art d'interpréter et particulièrement de l'art d'interpréter au piano qui se produit à cette période dans la musique sont à chercher donc dans les modifications dans la vision spatio-temporelle du monde qui commencèrent encore au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui se formèrent définitivement au XIX<sup>e</sup> siècle. En parlant ainsi de ce nouveau complexe d'*espaces*, soulignons particulièrement qu'il combina d'un côté une plus grande ouverture de ces derniers avec la figure du « héros » qui occupa la place centrale – situation qui suggère diverses variantes spatiales (le « héros » devant le public, le « héros » entouré de la foule, le « héros » au fond d'un paysage etc.) - avec des espaces plus intimes, renfermés qui donnent naissance au *Lied*. Les sources de l'approche imagée fortement marquée, également que de la faculté polyphonique qui caractérisait les interprétations des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle et qui nous captivent aujourd'hui, provient de ce complexe des espaces proposé par le Romantisme. Nous découvrons ainsi différentes liaisons réciproques : par exemple, l'approfondissement psychologique de l'image du « héros » trouve des analogies dans la « polyphonisation » (l'approfondissement, la spatialisation) de la mélodie au moyen de son clivage en plusieurs niveaux fait suivant le principe soit des hauteurs de sons, ou de la dynamique, de l'articulation, du rythme etc. De la même manière, l'idée d'une quelconque corrélation du « héros » avec le « fond » (souvent très active) peut être la cause (même si inconsciente) d'une mise en relief et d'une accentuation des lignes et des couches de la

---

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, Leningrad, Muzika, 1971, p. 237.

texture musicale qui parfois « obstruent », « déplacent » le « héros ». Remarquons à ce propos que la mélodie romantique (le « héros ») contient déjà une qualitativement nouvelle perception de l'espace, elle « porte en elle-même son fond interne caché, qui la remplit [...] en étant capable à chaque instant de se dissoudre, se fondre, disparaître en lui »<sup>1</sup>.

La marche triomphale des virtuoses extraordinaires à travers du XIX<sup>e</sup> et même au XX<sup>e</sup> siècle – Liszt, Rubinstein, Carreno, Busoni, Rachmaninov, Hofmann – était conditionnée et préparée donc par cette nouvelle ouverture des espaces. Il est d'un côté l'espace *réel* : le héros qui conquiert le public par sa virtuosité (l'apparence de nouvelles techniques de jeu, particulièrement lisztiennes, sauf leurs nouveaux effets sonores, démontraient une nouvelle « chorégraphie », plus libre des mains et du corps, une nouvelle plastique des mouvements). D'un autre côté, il s'agit de l'espace mental (dit « imaginaire ») où la collision des forces s'accomplit dans la musique proprement dit.

Il convient également de noter le rôle de la polyphonie dans la perception spatiale de la musique. Il ne s'agit cependant pas de la *technique purement polyphonique*, mais de la *polyphonie* comme un des principes vitaux éternels, comme incarnation des processus spatio-temporels simultanés infinis qui, en se manifestant inévitablement dans la musique, l'« humanise » encore plus comme la réflexion de la vie où nous sommes constamment confrontés à de nombreux processus coexistants à chaque moment donné – parmi lesquels notre perception sélectionne certains en formant ainsi des « cellules » spatio-temporelles (qui à leur tour interagissent dans notre conscience).

En tant que telle, la polyphonie ne disparaît jamais de la musique – malgré les changements d'époques et de styles. Le style dit « homophone harmonique » du XIX<sup>e</sup> siècle dont le répertoire servait de base pour la plupart des interprétations du XIX<sup>e</sup> siècle est évidemment en question car la polyphonie (dans le sens à la fois étroit et large de ce terme) existait non seulement dans l'écriture des compositeurs (ce que nous allons voir plus loin), mais également dans une très large mesure dans les interprétations – ce qui représente d'ailleurs une des questions essentielles de ce travail.

La conception du monde romantique créa des conditions optimales pour cet essor sans précédent de l'art d'interpréter qui donna naissance à des pianistes tels que Liszt, Chopin, S. Thalberg, A. Rubinstein, H. von Bülow et plus tard à I. Paderewski, M. Rosenthal, S. Rachmaninov, J. Hofmann, I. Friedman et beaucoup d'autres. Les périodes historiques de l'art échappent cependant, comme on sait, à une fixation exacte de leur limites chronologiques. Les

---

1. Sergueï Skebkov, *Художественные принципы музыкальных стилей* [*Principes artistiques des styles musicaux*], Moscou, Muzika, 1973, pp. 256-257.

changements se produisent peu à peu, apparaissant dans le cadre de la période qui précède et émergeant graduellement à la surface, tandis que la conception « disparue » continue encore de vivre en se mettant en « polyphonie » avec la nouvelle jusqu'à sa disparition définitive. Ainsi l'essor du pianisme du XIX<sup>e</sup> siècle continuait son chemin brillant dans le XX<sup>e</sup>, en étant pourtant la réflexion de l'éclat du siècle précédent – avec le développement parallèle de nouveaux styles et de nouvelles tendances. Les étincelles de cette flamme se retrouvent même dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle chez des pianistes comme V. Horowitz ou B. Moiseiwitsch qui gardaient le style de jeu du XIX<sup>e</sup> siècle.

La perception de ce style aujourd'hui est d'ailleurs ambiguë : familier et connu d'un côté, et oublié de l'autre. Plus précisément, il *était* encore bien connu dans le passé récent comme un style « vieux et démodé » de jeu en arrivant à l'oubli complet de nos jours où il a commencé à attirer de nouveau l'attention. C'est justement cet oubli qui a contribué à une réévaluation ; comme c'est souvent le cas, il a fallu du temps et un certain éloignement afin de revoir et de réévaluer le phénomène qui apparaît d'un coup dans toute son originalité et sa force primordiale. Le même oubli « purifie » la patine de « quelque chose trop connue » ; c'est pourtant « celles [les œuvres et, dans notre cas, les manières d'interpréter] qui sont comprises et approuvées par la tradition et l'opinion publique se retirent sous leur couche galvanisée et deviennent totalement incompréhensibles »<sup>1</sup>. Une nouvelle compréhension exige donc de nous demander chaque fois de nouveau, « quoi », « comment » et « pourquoi » se faisait, sans ignorer les détails – ce qui finalement nous aidera à découvrir des forces motrices et des causes internes des anciennes méthodes et techniques. Ainsi nous apprendrons par exemple que le *rubato*, connu ordinairement comme le style de jeu dépassé du salon de XIX<sup>e</sup> siècle, avait comme base le principe *polyphonique* qui – en assurant une hétérogénéité (une « liberté ») rythmique et métrique – menait à une indépendance de différentes couches de la texture, ce qui à la fin du compte contribuait à la *spatialisation* de l'œuvre de musique. Nous découvrons d'autre part que la liberté avec laquelle les pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle traitaient les œuvres des compositeurs romantiques, en les modifiant rythmiquement, en introduisant leurs propres cadences ou en improvisant, s'expliquait par la proximité chronologique et, par conséquent par la perception auditive commune ; les compositeurs, les interprètes et les auditeurs parlaient la même « langue ». La connaissance approfondie et intime du système d'intonation de l'époque permettait donc une création « sur place » de nouvelles variantes d'*intonation* dans le cadre du même système.

---

1. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 176.



Dans ce travail nous menons de nombreuses analyses (parfois assez détaillées) des enregistrements historiques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1940 qui nous servent de base pour cette étude. Évidemment, de telles analyses nécessitent également une assimilation des informations transmises par la « matière première », c'est à dire, par les partitions des compositeurs romantiques dont le répertoire des pianistes de cette époque fut formé – raison pour laquelle nous consacrons une partie de ce travail à la polyphonie des œuvres pour piano de Chopin et de Schumann. Plusieurs chapitres sont consacrés à l'étude de la nature des éléments premiers du langage musical, tels que la mélodie, l'intonation, le *rubato*. Des autres pages de ce travail abordent l'aspect spatial – tant de façon globale qu'appliqué aux œuvres musicales et à la pratique d'interpréter – il s'agit des chapitres consacrés aux types divers de l'espace musical et à l'espace mental du Romantisme. Avec un éloignement apparent de certains de ces sujets donnés dans leur perspective historique et abordés sous l'angle de leurs différentes perceptions, ils contribuent – comme nous l'espérons – à l'ouverture intégrale du thème principal de ce travail, à savoir, les techniques, les méthodes et finalement la conception du monde (exprimée par ces dernières) des pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## **2. Le paysage romantique et son espace mental**

Comme on l'a vu, l'époque romantique a proposé sa propre perception du temps et de l'espace – autre qu'aux époques précédentes. En succédant le classicisme, le romantisme détermine plusieurs tendances principales. Il est tout d'abord le retour à la nature (à un sens qualitativement autre que celui du paysage pastoral du classicisme), l'attrait exercé par le passé, particulièrement par le Moyen Age et la tendance à l'indépendance nationale perçue après la révolution française. Le romantisme fut donc l'époque du héros – chemin tracé par Beethoven et continué par des artistes romantiques comme Liszt ou Paganini dont les personnalités incarnaient déjà en elles-mêmes l'image du héros romantique qui conquiert le public.

Charles Rosen écrit sur l'aptitude du romantisme à combiner le présent et le passé éloigné, en affirmant que l'on peut atteindre l'éternité de l'instant ainsi : La double échelle du temps, la représentation du passé par une immédiate sensation du présent est probablement la plus

grande réalisation du style romantique »<sup>1</sup>. L'appel du Moyen Age fut à la fois une réalisation d'un certain type d'espace, dit « espace historique » - ainsi que celle de la « double échelle du temps » dont parle Ch. Rosen. L'apparition des genres comme la ballade où le passé (souvent sombre et dramatique) est présenté à travers la vision du monde de l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, exprime cette conception. Rappelons-nous les ballades de F. Schiller : dans son *Der Taucher* (*La coupe*) par exemple, le temps est disloqué en trois niveaux : le présent narratif, le passé médiéval et la nature éternelle.

L'intérêt renouvelé pour la nature a amené à un nouveau type de paysage. Le paysage romantique a essayé de rompre avec la tradition classique du paysage qui illustre des événements mythiques, bibliques ou historiques. Nous constatons ainsi l'apparition d'un nouveau genre, celui du « paysage-portrait ». Ce genre (sans image humaine à l'intérieur) comprenait cependant deux types de présence indirecte du héros. Dans le premier cas il est situé « en dehors » de l'œuvre d'art, tandis que cette dernière reflète ses émotions et ses pensées : c'est la personnalité de l'artiste qui l'a créée et qui a rendu sa présence significative, bien qu'invisible dans le tableau. Dans le second, le paysage lui-même peut être perçu comme « héros » :

Погода пуще свирепела,  
Нева вздувалась и ревела  
Котлом клокоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась ...<sup>2</sup>

[L'ouragan devint féroce,  
La Néva gonfla et hurla  
Tourbillonnante comme une chaudière bouillante,  
Et soudain, furieuse comme une bête,  
Elle se rua sur la ville ...]<sup>3</sup>

Dans son poème *Le cavalier de bronze* (1833) A. Pouchkine décrit l'événement historique réel de l'inondation à St.-Peterbourg. C'est un exemple de la personnification de la nature: l'image centrale, le « héros » est donc la rivière qui se déchaîne. Plus tard dans le poème la figure centrale se déplace de la rivière à l'image du poète qui voit la catastrophe:

1. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, p. 124.

2. Alexandre Pouchkine, *Сочинения [Œuvres]*, Moscou, OGIZ, 1949, p. 305.

3. Traduit (comme également le fragment dans la page suivante) par Sh. Mirensky.

Осада! Приступ! Злые волны  
 Как воры, лезут в окна. Челны  
 С разбега стекла бьют кормой.  
 Лотки под мокрой пеленой,  
 Обломки хижин, бревны, кровли,  
 Товар запасливой торговли,

Пожитки бледной нищеты,  
 Грозой снесенные мосты,  
 Гроба с размытого кладбища  
 Плывут по улицам ...<sup>1</sup>

[ Siège! Attaque! Les vagues méchantes  
 Comme des voleurs entrent par les fenêtres. Les barques  
 Brisent les vitres avec leurs arrières.  
 Des plateaux sous une voile mouillée,  
 Débris des huttes, arbres, toitures,  
 Des marchandises,  
 Des objets pâles de pauvreté,  
 Des ponts démolis par la tempête,  
 Des cercueils d'un cimetière dévasté  
 Flottent dans les rues ... ]

Le paysage romantique n'est jamais « objectif » comme les paysages des époques précédentes. Dès qu'il était question d'exprimer les sentiments, les émotions, les passions et les pensées du héros, le paysage devenait une partie intégrale de ce dernier. C'est donc le héros qui est l'image centrale de l'époque romantique; la révolution française qui précède cette époque a exprimé ces idées en déterminant ainsi la vision du monde du XIX<sup>e</sup> siècle. Ici est situé donc l'autre aspect spatial de l'époque romantique: celui qui se crée entre le héros et le fond - soit la nature, la foule etc. En parlant des corrélations entre le fond et le héros à l'époque romantique, Vladimir Favorski remarque que ce dernier « psychologiquement parlant, colore son entourage par son individualité »<sup>2</sup>. Nous avons également des analogies

---

1. *Ibid.*, p. 305.

2. Vladimir Favorski, *Об искусстве, о книге, о гравюре [Sur l'art, sur le livre, sur la gravure]*, Moscou, Kniga, 1986, p. 119.

intéressantes dans la peinture et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, - écrit-il, - où l'espace se fait de plus en plus concret et matérialisé, ainsi que dans les œuvres littéraires où l'entourage (le fond) annihile totalement le héros, et dans la peinture, par exemple chez Cézanne où les intervalles entre les formes (des objets) sont souvent plus matériels que ces dernières »<sup>1</sup>. Ainsi se décrit le « conflit spatial » : d'un côté le héros comme l'image centrale et dominante colore le fond par ses émotions et ses pensées (rappelons-nous le *Winterreise* de Schubert-Müller) et d'un autre, le fond envahit le monde du héros en essayant de l'absorber. Spatialement parlant, cela signifie que les corrélations entre le héros et le fond ne sont jamais neutres: le fond peut être éloigné du héros, en le laissant de cette manière au premier plan. Il peut en revanche l'encercler et l'envahir comme une masse grouillante, mais dans ces deux cas il demeurera une partie inaliénable du héros.

Nous trouvons de nombreux exemples du rang artistique, comparables par rapport à leur activité du fond envahissant dans la vie des héros de façon menaçante – en étant donc très loin d'être un simple facteur accompagnant. Bien qu'appartenant à différents arts, ces œuvres peuvent exprimer de façon clairvoyante des idées semblables – comme par exemple dans *Erlkönig* de Schubert (1813) ou *Le Christ sur le lac de Génésareth* de Delacroix (1853). Dans ces deux œuvres les images humaines sont menacées par le fond: chez Schubert c'est la terrifiante grêle avec le hurlement du vent de l'accompagnement qui évoque « le Roi des aulnes », alors que dans le tableau de Delacroix il est la tempête de la mer. Le centre de l'image nous présente un groupe de gens qui se démènent dans la panique devant les vagues de la tempête. Nous pouvons « entendre » leurs exclamations qui se noient dans l'entourage menaçant – comme également celles de Schubert. L'intensité des mouvements des corps humains et des vagues est égale, ainsi que la solution coloriste communément sombre: le fond presque « avale » les personnages. L'image de la figure dormante illuminée, contrastante à l'ambiance sinistre du tableau de Delacroix est comparable avec les moments silencieux où le fond se dérobe et la mélodie sort au premier plan dans le *Erlkönig*. Ce dernier nous présente encore un exemple de personnification de la nature: elle apparaît sous la forme du « Roi des aulnes » (rappelons-nous la rivière du *Cavalier de bronze* de Pouchkine). Dans les deux œuvres les exclamations de désespoir des héros se confrontent à l'attaque inexorable du fond.

Tandis que le paysage romantique est habitué à être à l'unisson avec les émotions et les pensées du héros, un autre entourage, à savoir, la foule peut s'opposer à ce dernier. Cette opposition sera différente, par ailleurs de celle de *Erlkönig* de Schubert ou *Le Christ sur le lac de Génésareth* de Delacroix où les œuvres démontrent une unité des émotions malgré

---

1. *Ibid.*, pp. 119 – 120.

l'attaque du fond. Quant à la confrontation entre l'artiste et le public, elle accentue le contraste entre la solitude tragique et fière du premier et l'indifférence moqueuse de la foule:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,  
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
 Laisseront piteusement leurs grandes ailes blanches  
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !  
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !  
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
 L'autre mime en boitant, l'infirme qui volait !

Le poète est semblable au prince des nuées  
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
 Exilé sur le sol au milieu des huées,  
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher<sup>1</sup>.

(Charles Baudelaire, *L'albatros*, 1858)

Ce poème de Baudelaire met en relief l'exclusivité de l'artiste qui est sa marginalité, son étrangeté. L'artiste romantique « est fier de son isolement, - remarque A. Einstein, – la notion de génie méconnu était non seulement ignorée des siècles précédents, mais elle leur aurait même semblé incompréhensible »<sup>2</sup>.

Поэт! не дорожи любовью народной.  
 Восторженных похвал пройдёт минутный шум;  
 Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,  
 Но ты останься твёрд, спокоен и угрюм.

1. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, [Paris], Librairie Générale Française, 1972, pp. 179-180.

2. Alfred Einstein, *La musique romantique*, Paris, Gallimard, c1959, p. 25.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечёт тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.  
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,  
И в детской резвости колеблет твой треножник<sup>1</sup>.

Poète, ne tiens pas à l'amour de la foule.  
Les louanges ne font qu'un bruit momentané;  
Tu subiras encor le rire qui nous foule,  
Et le blâme des sots au talent décerné.

Reste farouche et fier; n'es tu pas roi? Qu'il roule  
Au gré de ton esprit, ton grand char couronné!  
Vis libre et solitaire ainsi que l'aigle né  
Au sommet du rocher, d'où le torrent découle.

Sois ton juge suprême et ta suprême loi.  
Travaille avec ardeur, sois sévère pour toi,  
Mais ne cherche qu'en toi le prix de l'œuvre immense.

Es-tu content de l'œuvre? Eh bien! Laisse-le tel,  
Et laisse les enfants cracher sur ton autel,  
Ou heurter ton trépied, jouet de leur démence<sup>2</sup>.

(Alexandre Pouchkine, *Au poète*, 1830)

Pouchkine, comme Baudelaire, oppose l'artiste à la foule en créant ainsi une ambiguïté spatiale: la proximité physique (la foule moqueuse qui s'approche du poète) contraste à son isolement mental. Il s'agit donc d'un double espace: la profondeur produite par l'éloignement de la foule et le transport du héros en premier plan, et d'un autre côté, la pénétration de la foule dans le territoire du héros. Cette complicité de l'espace, en étant elle-même un défi assez sérieux pour l'artiste, pose d'ailleurs un problème pour sa perception.

1. Alexandre Pouchkine, *Сочинения [Œuvres]*, op. cit., p. 160.

2. Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques: premier volume [...] publié sous la direction d'Efim Etkind.*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, c1981 (traduction d'Efim Metscherski), p. 143.

Nous avons évidemment d'autres variantes des corrélations entre le héros et la foule. Le tableau connu de Delacroix intitulé « La liberté guidant le peuple » par exemple, nous propose le principe d'un unanimité: une multitude de personnages parmi lesquels la place centrale est occupée par la figure de la femme avec le drapeau. Tous les personnages sont d'ailleurs individualisés; notre regard se fixe sur chacun d'eux – en réalisant cependant la prévalence apparente de l'image féminine (à quoi contribue dans une large mesure la solution coloriste). Des principes semblables à celui-ci sont perceptibles dans des œuvres de Schumann comme le *Carnaval* où chaque pièce nous présente un nouveau personnage – bien que le contenu émotionnel du *Carnaval* soit tout à fait différent du tableau de Delacroix.

Les corrélations qui se créent entre le héros et le fond se caractérisent donc par deux paires de contradictions, ou d'influences mutuelles:

- l'influence qu'exerce le héros sur le fond par son contenu émotionnel
- l'invasion du fond dans le monde du héros
  
- l'unité émotionnelle du héros avec le fond
- l'opposition du héros au fond

### **3. L'espace musical romantique : la polyphonie entre le « héros » et son entourage**

Évidemment, en distinguant certains principes de solution spatiale décrits ci-dessus, nous ne prétendons pas procéder à une analyse exhaustive de l'espace mental du romantisme en toutes ses particularités – tout en nous limitant aux seuls aspects qui trouvent leur expression de façon assez voyante dans la sphère musicale de la même époque. Nous y trouvons effectivement une diversité de paysages : ceux des *Romances sans paroles* de Mendelssohn, des *Impromptus* de Schubert, des *Préludes* de Chopin, des *Consolations* de Liszt. Sa *Consolation no. 3 en ré bémol majeur* est un bon exemple de paysage-portrait lyrique, ainsi que d'ailleurs le *Nocturne en ré bémol majeur op. 27 no. 2* ou en *mi bémol majeur op. 55 no. 2* de Chopin. Le *Nocturne en si majeur op. 32 no. 1* de ce dernier nous propose cependant une solution originale. La mélodie pastorale du premier thème est relayée par celle du deuxième d'un caractère similaire. La dynamique oscille dans l'échelle du *pp* à *mf* où la musique coule calmement comme dans un paysage-portrait lyrique. Le changement vient vers la fin, de la mesure 62, avec l'accord du sixième degré altéré en troisième renversement (harmonie qui n'a pas été utilisée jusqu'à présent): le récitatif dramatique en unisson d'octaves, accompagné d'accords menaçants annonce l'apparition du « héros », en créant un contraste fort avec la musique qui le précédait:

Frédéric Chopin, *Nocturne en si majeur op. 32 no. 1*, mesures 59-65.

Cette invasion change brusquement l'ambiance et le contexte à la fois: il ne s'agissait pas d'un paysage-portrait, mais d'un paysage avec une image de l'artiste. La succession infinie des mélodies sereines n'était probablement qu'une longue préparation à ce récitatif; il ne s'agissait donc que d'un « *fond* ». La pièce nous représente ainsi un exemple rare de disharmonie entre le bagage émotionnel tragique du héros et le fond pastoral. D'ailleurs, ce dernier est perçu rétroactivement de façon différente: c'est un « silence avant l'orage ». Ce qui vient nous explique ce qu'il y avait (un contre-exemple à ceci est celui du début de la *Sonate en si mineur* de Liszt, où l'apparition initiale du héros *solo* détermine les événements qui viennent). Nous arrivons ainsi au phénomène de la perception *simultanée* des événements musicaux éloignés en temps: le « fond » et le récitatif, bien que présentés successivement, sont perçus dans leur ensemble – ou, d'après l'idée précédemment citée de V. Favorski, le héros colorie (rétroactivement!) le fond par ses émotions.

Dans le début de la *Sonate en si mineur* de Liszt ou dans le *Premier Mouvement* de la *Troisième Sonate op. 58 en si mineur* de Chopin, nous trouvons des solutions « spatiales »



contraires à celle du *Nocturne op. 32 no. 1*. Les deux œuvres commencent par l'apparition solo (sans accompagnement) du « héros »: le début de la *Sonate* de Liszt présente le thème principal à l'unisson:

The image shows the beginning of Franz Liszt's *Sonata in B minor*. The first system, measures 1-6, is marked 'Lento assai' and 'p sotto voce', featuring a single melodic line in the right hand. The second system, starting at measure 7, is marked 'Allegro energico' and shows a more complex texture with multiple voices in both hands.

Franz Liszt, *Sonate en si mineur*, mesures 1-12.

Le thème du premier mouvement de la *Troisième Sonate* de Chopin est présenté par une texture d'accords:

The image shows the beginning of Frédéric Chopin's *Sonata in B minor, Op. 58, first movement*. The first system, measures 1-4, is marked 'Allegro maestoso' and 'f', showing a texture of chords in both hands. The second system, measures 5-8, continues this texture.

Frédéric Chopin, *Sonate en si mineur op. 58, Premier mouvement*, mesures 1-8.

Le « fond » de la *Sonate* de Liszt vient peu après, avec les figurations dans lesquelles les fragments du thème « se noient » :

Franz Liszt, *Sonate en si mineur*, mesures 17-23.

Jusqu'au moment où le « héros » apparaît de nouveau (déjà au cours de son évolution), « enveloppé » dans le « fond » :

Mesures 32-37.

Le développement du thème avec des passages coulants (de la mesure 12) et avec des thèmes passants pleins de chromatismes et de polyphonie du *Premier Mouvement* de la *Troisième Sonate* de Chopin n'est que le « fond » qui vient « en retard », seulement dans ce cas, contrairement au *Nocturne op. 32 no. 1*, il est « prévu » :

12 *ten.* *ten.* *cresc.*

*ped.* \*

16 *ped.* \*

19 *ped.* \*

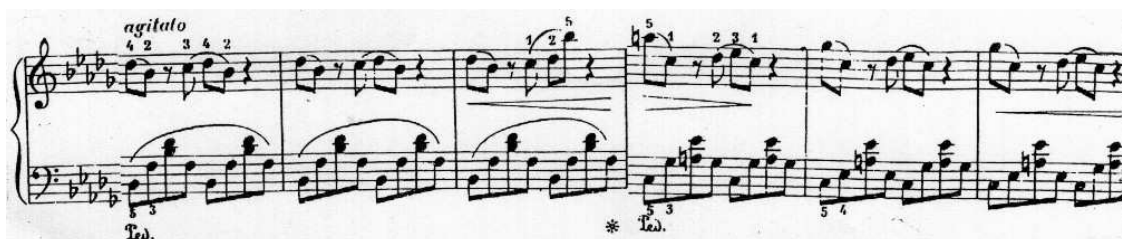
21

23

25

27

Ces dernières œuvres ont montré différents exemples d'une non-coïncidence chronologique du héros et du fond – perçus d'ailleurs simultanément *post factum*. Étudions maintenant des exemples où le thème-héros vient directement dans le contexte de son environnement – comme il est dans le thème principal du *Premier mouvement* de la *Deuxième Sonate op. 35 en si bémol mineur* de Chopin:



Frédéric Chopin, *Sonate en si bémol mineur op. 35, Premier mouvement*, mesures 12-17.

Le thème et l'accompagnement se complètent l'un l'autre en reproduisant une sensation d'angoisse et d'impulsivité. L'accompagnement syncopé est « incrusté » dans la mélodie, il l'envahit en créant avec cette dernière une masse sonore pulsée. Dans une autre œuvre de Chopin, la *Quatrième Ballade op. 52 en fa mineur*, le thème « se noie » dans l'accompagnement bouillonnant :

Frédéric Chopin, *Ballade no. 4 en fa mineur, op. 52*, mesures 58-65.

L'exemple suivant nous démontre des figurations d'où « germe » la mélodie :

Frédéric Chopin, *Prélude en mi bémol majeur*, op. 28 no. 19, mesures 1-4.

La situation se complique car la texture combine en elle plusieurs lignes mélodiques dont chacune peut « émerger » à la surface ; la mélodie des sons supérieurs n'est donc que le sommet d'un « iceberg » - pareillement à la première pièce des *Kreisleriana* op. 16 de Schumann :

Robert Schumann, *Kreisleriana*, pièce no. 1, mesures 1-3.

Dans la texture du *Finale* de la *Deuxième Sonate en si bémol mineur* de Chopin il n'y a déjà plus ni mélodies, ni accompagnement. La masse sonore implique plusieurs lignes dont le nombre est variable. Pour ainsi dire, le « héros » est en dehors ; il est présenté indirectement par ses réflexions :

Frédéric Chopin, *Sonate en si bémol mineur* op. 35, *Finale*, mesures 1-3.

Les exemples musicaux étudiés ci-dessus démontrent différents types de corrélations spatio-temporelles entre les éléments de la texture – ce qui exige naturellement une analyse et une certaine réaction de la part de l'interprète. Dans ce travail nous allons voir de nombreuses interprétations qui manifestent une très grande sensibilité et imagination dans les corrélations entre la « mélodie » et l'« accompagnement » (les guillemets signifient donc la conventionnalité de ces termes) ainsi qu'une révélation et une mise en relief de processus cachés de la texture contribuant à une « polyphonisation » et une spatialisation de l'œuvre. Dans ce présent chapitre nous nous limiterons à un exemple d'interprétation comparative, celui de la partie médiane du *Prélude en sol mineur* de S. Rachmaninov joué par Josef Hofmann (enregistré en 1937, ill.51) et Serguei Prokofiev (enregistré en 1936, ill.64)<sup>1</sup>. La texture transparente de l'interprétation hofmanienne met en relief le dialogue polyphonique des voix supérieures – tout en « estompant » les figurations de la main gauche :

Serguei Rachmaninov, *Prélude en sol mineur op. 23 no. 5*, mesures 45-49.

Prokofiev par contre active toutes les couches du texte rachmaninovie. Il parvient à reproduire une texture dense, coulante, avec des figurations « bouillonnantes » de la main gauche qui rentrent dans le dialogue des voix supérieures comme un personnage égal – ce qui crée une masse sonore saturée où le « fond » très intense parfois absorbe presque les lignes mélodiques.

1. Ici et par la suite les remarques « ill. » se réfèrent aux exemples musicaux illustratifs qui accompagnent ce travail, avec no. de piste.

Remarquons que les interprétations du compositeur lui-même de sa propre œuvre sont plus proches de celles de Hofmann quant aux distributions des « rôles » des voix supérieures dans la partie médiane, tandis que l'accompagnement est plus « prononcé » – ce qui prouve encore une fois que chaque interprétation créative démontre une répartition individuelle des masses sonores par laquelle l'image spatiale de l'œuvre se modifie.

En dernière analyse, revenons à l'espace *historique*, à la « double échelle du temps » distingué par Ch. Rosen, à ce (d'après A. Einstein) « [...] mélange d'éléments raffinés et primitifs, bien typique, en somme, de toutes les formes tardives de l'art à chaque période de son évolution. [...] cette amalgame, cette fusion des éléments les plus hétérogènes est [...] l'exemple le plus net de cette polarité des contrastes qui caractérise la musique romantique »<sup>1</sup>. Nous avons de nombreux exemples de la pénétration de mélodies du style « archaïque » chez les compositeurs romantiques : le thème de *Dies irae* dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, la mélodie médiévale dans le *Finale* de *Carnaval* de Schumann, le « choral » du *Nocturne en sol mineur op. 37 no. 1* de Chopin, le style « ancien » de la *Romance sans paroles en mi majeur op. 30 no. 3* de Mendelssohn. Aucun de ces exemples ne reproduit d'ailleurs l'authenticité de la musique « du passé » de manière semblable à celle du XX<sup>e</sup> siècle ; il s'agit plutôt d'une mise dans le contexte contemporain, d'une création des arches, des dialogues entre les époques – qui justement crée cette interaction des temps et des espaces. Voici le thème de la *Deuxième Ballade op. 38 en fa majeur* de Chopin :

Andantino. M.M. ♩ = 66-72.

sotto voce      semplice

Tea      \*Tea    Tea    Tea \*Tea \*Tea \*Tea \*Tea \*

Tea \*Tea \*

Frédéric Chopin, *Ballade no. 2 en fa majeur, op. 38*, mesures 1-16.

1. Alfred Einstein, *La musique romantique*, op. cit., p. 16.

Le temps, transformé en espace, nous apparaît sous divers types: celui qui se crée entre le passé immédiat et le passé éloigné et celui de l'éternité de la nature qui se rapporte aux deux premiers. La continuité de la narration du « temps de jadis » se perd dans le tourbillon d'émotions soudaines du présent romantique :

The image shows a musical score for piano, measures 46-51. The score is in G major, 4/4 time, and is marked "Presto con fuoco. M.M. ♩ = 104." and "ff rapido". It features a complex, rapid melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like "ff" and "rit.".

Mesures 46-51.

Soulignons encore une fois que les exemples donnés dans le présent chapitre ne représentent qu'une certaine sphère de la vision romantique – celle qui élucide des possibilités des relations entre le sujet principal et son entourage – qui (comme nous allons le voir en détails plus loin dans ce travail), impliquent également des processus internes qui s'accomplissent dans chacune de ces deux substances en contribuant à un approfondissement et à une spatialisation de ces dernières. Les données initiales, observables déjà dans les partitions, servent comme la matière première, comme un point de départ pour de nombreuses interprétations qui – comme nous l'avons vu d'après les interprétations de Hofmann et de Prokofiev du *Prélude en sol mineur* de Rachmaninov – peuvent être tout à fait différentes en se rapportant aux différents aspects de la même œuvre.



## Chapitre I : Mutations

### 1. Les écoles pianistiques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

#### a. Diversité des tendances

Avec l'enrichissement de l'orchestre à l'époque romantique, il est à noter qu'en comparaison à l'époque classique dans le domaine de la musique concertante et la musique de chambre, le nombre d'instruments auxquels on fit appel n'a cessé de diminuer. D'après la virtuosité grandissante à cette époque, les compositeurs utilisèrent de plus en plus dans leurs œuvres concertantes d'une part les instruments à cordes solo – surtout le violon et le violoncelle – et d'autre part le piano. « Les idéaux d'un jeu calme, harmoniquement balancé furent étrangers au musicien romantique qui vit dans l'artiste le sacrificateur de l'art joignant le public à sa flamme sacrée [...] »<sup>1</sup>. Ces trois instruments – le piano, le violon et le violoncelle - probablement plus que les autres contribuaient à l'expression du caractère romantique, passionné, émotionnel, bouleversé. Le véritable instrument romantique était cependant le piano qui devint l'instrument le plus demandé, tant au salon que dans les concerts grâce à ces larges possibilités d'expression, intimistes d'un côté et virtuoses de l'autre. Les modifications du rôle du piano démarrent déjà avec les œuvres de Beethoven. Ses *Sonates*, ses *Variations* ou ses *Concertos* créent une nouvelle image de l'*œuvre pour piano* – œuvre qui confine à la méditation en ayant d'autre part des qualités ostensiblement artistiques qui élèvent le concept du pianisme à un degré principalement nouveau. C'est en fait la figure de Beethoven qui exerça une très grande influence sur les compositeurs romantiques, bien que cette dernière ait été probablement plus latente que consciente – la véritable appréciation intégrale des œuvres de Beethoven commencera dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

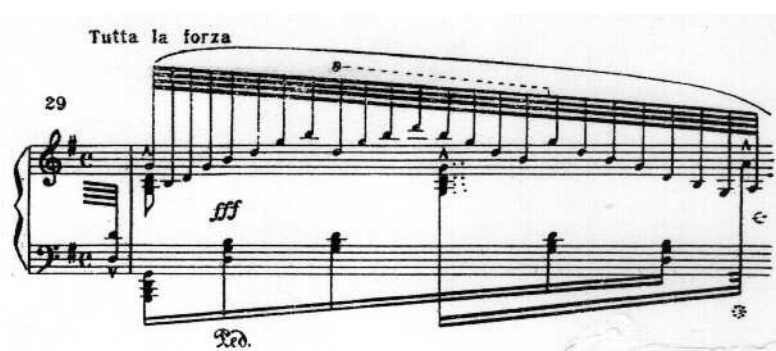
L'époque romantique forma un nouveau style pianistique avec sa propre sonorité et ses propres techniques. Il s'agit de l'élargissement du champ sonore, de la mise en relief polyphonique de certaines mélodies, de basses ou de voix du milieu, de la diversité de couleurs entre les deux mains, des gammes en doubles notes, des bonds énormes, des nouvelles subtilités dans l'emploi du *staccato* ou du *legato*. Évidemment, ces innovations se

---

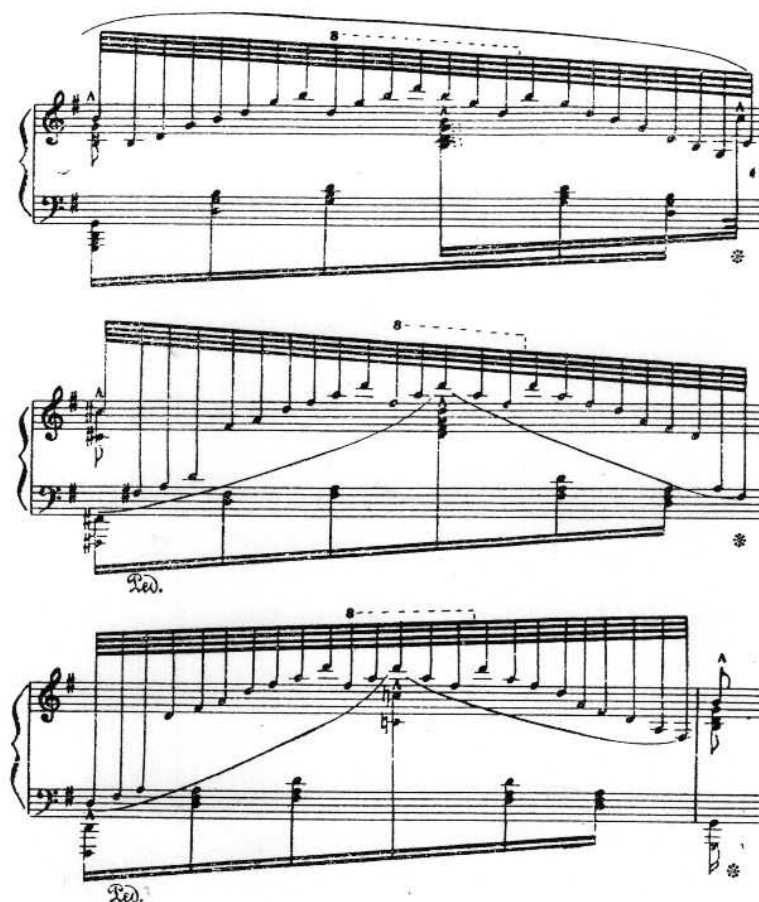
1. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, vol. 2, Moscou, Muzika, 1967, p. 92.

produisaient et devenaient possibles en parallèle avec celles qui étaient faites dans la sphère de l'amélioration du piano dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Relevons les plus importantes, comme l'invention du système à répétition de double échappement (par Sébastien Érard en 1821), l'utilisation de trois cordes au lieu de deux, l'invention du cadre métallique permettant au piano de supporter l'augmentation de la tension des cordes, l'invention du système de croisement des cordes permettant une plus grande longueur de ces dernières, ce qui - avec les marteaux recouverts de feutre – assurait un son plus puissant et plus doux à la fois. Et finalement, la nouvelle utilisation de la pédale forte (la droite) qui – en ouvrant « les poumons » du piano (d'après l'expression de A. Malinkovkaya)<sup>1</sup> – a changé radicalement tout le complexe d'intonations : facteur du progrès vers une nouvelle dimension spatio-temporelle qui s'est passé dans l'art des romantiques.

L'accroissement du rôle d'instrument solo, le développement de la virtuosité et de la nouvelle approche de l'interprétation aux années 1830 -1840 contribua à l'apparition des grands pianistes virtuoses et au développement des nouveaux genres comme des fantaisies sur les motifs d'opéra, des paraphrases, des transcriptions, des études de concert. Un extrait de la *Fantaisie op. 33 sur des thèmes de Moïse de Rossini* populaire à son époque de S. Thalberg démontre une combinaison saturée de la mélodie qui passe d'une main à l'autre, entourée des guirlandes de passages et d'accords couvrants tout le diapason du piano, en créant ainsi l'impression d'une texture pour trois mains – technique qui étonna les contemporains. La solution « spatiale » est typiquement romantique : le fond bouillonnant est « percé » par une mélodie enthousiaste :



1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano], Moscou, Vlados, 2005, p. 119.



Sigismund Thalberg, *Fantaisie op. 33 sur des thèmes de Moïse de Rossini*, extrait<sup>1</sup>.

Parmi les nouveautés pianistiques achevées à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, remarquons la pénétration à l'art du piano les particularités techniques du violon. Il s'agit des transcriptions des *Caprices* de Paganini par Schumann et Liszt. D'après A. Einstein, « encore plus que les violonistes, ce sont [...] les pianistes qui s'intéressèrent à Paganini »<sup>2</sup>. Schumann était le premier en date: en 1832 il écrit son *Op. 3, Six études pour piano-forte* arrangées d'après les *Caprices* de Paganini. En 1833 il achève *Opus 10, Études de concert composées d'après les « Caprices » de Paganini* (tandis que Liszt a publié ses *Études d'exécution transcendantes d'après Paganini* seulement en 1838).

Notons qu'en parallèle avec les virtuoses-compositeurs, il y a un nouveau type de musicien qui apparaît à cette époque: celui du *virtuose-interprète*. Certains d'entre eux, bien qu'ayant des talents de compositeurs, avaient par ailleurs pour but principal d'exécuter la musique d'autres auteurs.

1. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, vol. 2, *op. cit.*, p. 103.

2. Alfred Einstein, *La musique romantique*, Paris, Gallimard, c1959, p. 243.

## b. Les virtuoses parisiens

Aux années 1830 c'est surtout **Paris** qui devient le plus grand centre de l'art du piano dirigé par le compositeur, pianiste et pédagogue Jean-Louis Adam (1758-1849), fondateur de l'école virtuose française. Ses représentants les plus connus furent les pianistes et les compositeurs Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) et Henri Herz (1803-1888). Parmi les nombreux élèves de ce dernier (auxquels appartient également Marie Jaëll), seule Aimée-Marie Roger-Miclos (1860-1950) laissa plusieurs enregistrements du début du XX<sup>e</sup> siècle. Extrêmement fins et brillants, ces interprétations donnent une indication de style probable de jeu de Herz lui-même : « un brillant improvisateur, parlant avec une merveilleuse facilité la belle langue de la musique »<sup>1</sup>. Quant à Kalkbrenner, il fut l'un des rares musiciens appréciés par Chopin qui prit, comme il est connu, plusieurs leçons de lui au début de sa carrière. La « Méthode pour apprendre le piano-forte avec l'aide du guide-mains » (1830) de Kalkbrenner fut celle des plus connues des écoles pianistiques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle où se réfléchissaient les principes d'exercices mécaniques et d'isolation des doigts au cours de ces derniers. Il était d'ailleurs un des premiers à avoir décrit dans les textes méthodiques les possibilités expressives de la pédale qui comprend sa capacité d'enrichir la sonorité du piano par les harmoniques.

Parmi les autres pianistes virtuoses qui vivaient à Paris à cette époque se trouvent Ignaz Pleyel (1757-1831), Pierre-Joseph Guillaume Zimmerman (1785-1853), Jean-Henri-Antoine Lemoine (1786-1854), Franz Hünten (1793-1878), Henri Bertini (1798-1876), Amédée Méreaux (1802-1874), Marie Playel (1811-1875), Camille-Marie Stamaty (1811-1876), Ferdinand Hiller (1811-1885), Charles-Valentin Alkan (1813-1888), Émile Prudent (1817-1863), Henri-Charles Littolf (1818-1891) et S. Thalberg déjà mentionné. En fait, l'activité de la plupart des grands pianistes de cette période - y compris Liszt et Chopin - était liée à la capitale française.

## c. L'école viennoise

Le développement des principes méthodiques de **l'école viennoise** dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est associée à l'activité de Carl Czerny (1791-1857). Élève de Beethoven et

---

1. Antoine-François Marmontel, *Les pianistes célèbres*, Tours, Imprimerie Paul Bousrez, 1887, p. 49.

maître de F. Liszt, Th. Kullak et Th. Leschetizky, il enrichit l'art du piano d'un très large héritage de la littérature éducative. Sa contribution au développement des nouvelles techniques de jeu – qui ne perd pas sa popularité même aujourd'hui – est impossible à surestimer. Ainsi il insiste par exemple sur le jeu avec le plein poids de la main (qui aide à « chanter ») ; il examine les problèmes de *l'interprétation*, en particulier les aspects de la dynamique, de l'articulation, du tempo, en accentuant également les possibilités infinies de l'expression du « nouveau » piano. Une de ses idées se retrouvera plus tard chez Leschetizky : « On joue une mélodie *crescendo* en montant, *diminuendo* en descendant »<sup>1</sup> (bien que cette règle ne soit pas systématique, elle servait de base pour de nombreuses interprétations de cette époque). Un autre phénomène marqué et fixé par Czerny est cependant bien connu – en étant aussi à l'origine de l'intonation romantique (nous allons l'étudier dans le chapitre consacré à *l'intonation*), à savoir que les accords dissonants sont joués plus fortement que les accords consonants qui les suivent. Cependant l'aspiration la plus culminante de Czerny était d'aborder la question de l'interprétation à la lumière des particularités stylistiques des écoles et des compositeurs divers : « [...] il faut jouer chaque compositeur en fonction du style de ses compositions et cela serait donc injuste de jouer tous les compositeurs de la même manière »<sup>2</sup>.

Un des grands virtuoses de cette époque dont une période de sa biographie fut liée à Vienne, Ignaz Moschelès (1794-1870), compositeur et pianiste, consacra une partie de son activité artistique aux œuvres de Beethoven (qu'il connaissait personnellement), ainsi qu'à certaines de celles de Bach et Scarlatti. Il contribuait également à la diffusion des œuvres des compositeurs contemporains tels que Mendelssohn et Schumann.

« Virtuose de premier ordre, Moschelès se distinguait par une exécution magistrale, beaucoup de naturel et de vérité dans l'expression. Exécutant plein de verve, mais toujours maître de lui, visant moins à l'effet qu'au bien dire, il commandait l'attention par la noblesse de son style, sa belle sonorité, sa manière simple et large de phraser. Rien n'était laissé à l'imprévu, ni dans les grandes lignes, ni dans les moindres détails de l'interprétation ; la supériorité de l'artiste était aussi réelle dans les passages brillants que dans les contours légers des ornements »<sup>3</sup>.

Moschelès participe à l'écriture de l'œuvre pédagogique intitulée *La méthode des méthodes pour le pianoforte* (avec François-Joseph Fétis, publiée en 1837) qui propose – dans ce sens contrairement à Kalkbrenner – l'idée d'une solution *individuelle* des problèmes

---

1. Malvine Brée (éd.), *Base de la méthode Leschetizky*, Paris, M. Eschig, [1902], p. 48.

2. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, vol. 2, *op. cit.*, p. 101.

3. Antoine-François Marmontel, *Les pianistes célèbres*, *op. cit.*, pp. 200 - 201.

pianistiques : d'après les auteurs, le choix d'un procédé est conditionné par des tâches artistiques que seul l'interprète aura à résoudre.

Parmi les autres pianistes éminents dont l'activité se produisait à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle il convient de mentionner la pianiste polonaise Maria Szymanowska (1789-1831), le pianiste et le compositeur irlandais John Field (1782-1837), les musiciens allemands Theodor Döhler (1814-1856) et Adolph von Henselt (1814 - 1889), le pianiste tchèque Alexandre Dreyschock (1818-1869) – l'activité des quatre derniers artistes fut quoi qu'il en soit liée à la Russie (Moscou ou Saint-Pétersbourg). Le compositeur russe Mikhaïl Glinka (1804-1857) fut lui aussi, d'après les témoignages des contemporains, un très fin pianiste.

Ce sont avant tout les trois grandes figures de musiciens – Schumann, Liszt et Chopin – qui ont pratiquement créé la base du pianisme moderne : « les compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle tardif n'ont cependant pas renouvelé la tradition du style pianistique hérité de Liszt et Chopin, sauf que dans les œuvres très différentes de Scriabine, Rachmaninov, Albeniz et Reger les pianistes devaient apprendre comment jouer beaucoup plus de sons dans un espace plus court de temps », - remarque Ch. Rosen<sup>1</sup>. Chez ces trois figures le piano devient un autre instrument que celui de Mozart, Beethoven et même de Schubert et Weber. C'est évidemment à eux que se rapporte l'idée de B. Assafiev écrivant que « le piano est en fait la langue des *timbres* »<sup>2</sup> et que la musique pour piano est donc celle d'« *instrumentée pour le piano* »<sup>3</sup>. « On peut orchestrer une œuvre pour piano de Beethoven, de Schubert ou même de Weber (que l'on pense, par exemple à *l'Invitation à la valse*), - écrit A. Einstein, - mais on ne saurait plus le faire des *Kreisleriana* de Schumann, d'une *Étude* de Liszt ou du *Prélude en la bémol majeur* de Chopin, pas plus qu'il n'est possible, inversement, de réduire au piano une œuvre orchestrale de Berlioz »<sup>4</sup>.

---

1. Charles Rosen, *Piano Notes*, New York, The Free Press, c2002, p. 211.

2. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, Leningrad, Muzika, 1971, p. 330.

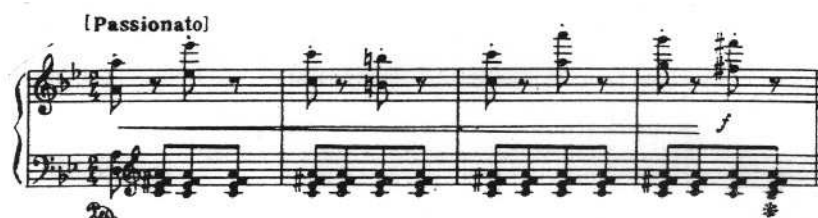
3. *Ibid.*, p. 228.

4. Alfred Einstein, *La musique romantique, op. cit.*, p. 244.

#### d. Schumann : nouvelle vision et nouveaux moyens pianistiques

**Robert Schumann** (1810-1856) – seul parmi les trois qui ne s'occupait pas de pratique pédagogique et d'activité artistique<sup>1</sup> – a cependant créé un nouveau champ de vision, riche de nouvelles images poétiques ainsi que de nouvelles techniques pianistiques. « [...] à ce nouveau contenu, derrière lequel se meuvent toujours, chez Schumann, des arrière-plans poétiques, correspond aussi une forme nouvelle, d'aspect kaléidoscopique»<sup>2</sup>. Il est vrai que le kaléidoscope de Schumann avec la multitude de personnages-variations sur un thème presque invisible comme par exemple dans le *Carnaval* ou sur un thème « inexistant » comme dans les *Kreislarianas*, crée un monde unique, étroitement lié à des œuvres de littérature contemporaine (comme celles d'E. T. A. Hoffmann et de Jean Paul), et même progresse vers l'avenir en correspondant avec les idées littéraires et cinématographiques du XX<sup>e</sup> siècle: ainsi par exemple Mikhaïl Romm, le cinéaste russe, essayait (d'après l'unanimité de Jules Romains) de créer une physionomie (ou une image) humaine composée de plusieurs personnages différents dans ces films.

Schumann fut le seul parmi les grands maîtres du piano à rester à côté de la virtuosité du « style brillant ». Ses œuvres abondent en polyphonie (souvent suivant le principe du rythme complémentaire) et en polyrythmie – comme dans l'exemple suivant :



Robert Schumann, *Carnaval*, pièce no. 6 (*Florestan*), 4 dernières mesures.

La texture pianistique schumanienne se distingue par sa densité où le type de présentation du matériau musical par accords est assez souvent manifeste. Une des nouveautés pianistiques de Schumann est d'ailleurs celle des sauts simultanés des deux mains, comme par exemple dans

1. Il laissa pourtant un témoignage important de ses positions éthiques et esthétiques dans le domaine de l'éducation musicale en général et pianistique en particulier – il s'agit de son travail publié en 1850 sous le titre *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (*Règles de vie musicales à la maison et dans la vie*) où, parmi les idées exprimées, il s'oppose aux exercices proprement mécaniques, populaires à cette période en accentuant d'ailleurs le rôle de l'activation et la concentration complète du pianiste.

2. Alfred Einstein, *La musique romantique*, op. cit., p. 245.

la *Fantasie op. 17* ou dans le *Paganini* du *Carnaval*. Il n'utilisait presque pas de figurations arpégées typiquement romantiques ; les relativement rares exemples contiennent généralement une ligne mélodique qui entre à l'intérieur des figurations – ce qui distingue la texture schumanienne de l'accompagnement traditionnel. En appliquant les principes polyphoniques de développement, il continua la ligne de l'œuvre tardive de Beethoven – tâche qu'il résolvait pourtant de façon différente de celle de ce dernier. Il ne s'agissait pas de *formes polyphoniques* (typiques pour Beethoven), mais surtout de la *saturation de techniques polyphoniques dans la texture musicale*. Une telle « polyphonisation » (il s'agit généralement d'imitations de courte durée) contribua d'un côté à l'intensification de la sensation du kaléidoscope (ce sujet sera abordé dans le chapitre consacré à la polyphonie des compositeurs romantiques) et d'un autre à l'approfondissement du monde intérieur du « héros » - comme par exemple dans la pièce *Warum ?* des *Phantasiestücke op. 12*.

La texture multicouche et polyphonique schumanienne exige une attention aiguë à tous les éléments, une détection de la « vie intérieure » des voix cachées avec leur indépendance rythmique ; les interprétations d'I. Paderewski de certaines pièces des *Phantasiestücke op. 12* enregistrées aux années 1910 montrent particulièrement une élaboration très fine des détails, tout en gardant l'intégralité de la forme.

Des cycles comme *Papillons* ou *Carnaval* nécessitent une création de la perspective dans la présentation des « images » et du « fond » : « le pianiste doit combiner différentes manières de jeu : celle de la *fresque* pour les scènes de foule et l'autre, la plus détaillée, riche de nuances – avec la création des *héros* principaux »<sup>1</sup> – ce qui est observable dans certaines interprétations du *Carnaval* comme par exemple celles de S. Rachmaninov (enregistrée en 1929) ou de L. Godowsky (enregistrée la même année). Bien que très différentes (Godowsky renforce la sensation du « carnaval » alors que l'interprétation rachmaninovienne est assez monumentale), les deux gardent la mesure de la spécification et de l'approfondissement des images par rapport à la monumentalité du cycle.

Pianiste surdoué dans sa jeunesse (son maître Friedrich Wieck lui prédit un avenir brillant dans ce domaine), Schumann fut obligé d'arrêter ses études intensives du piano au cause d'une maladie de la main. Cependant, le nouveau monde d'images de ses œuvres pour piano ainsi que les nouvelles techniques développées par lui, étroitement liées à ces images, ont déterminé – avec les nouveautés pianistiques de Chopin et de Liszt – le caractère du développement du pianisme du XIX<sup>e</sup> et même du XX<sup>e</sup> siècle (particulièrement ses aspects polyphoniques et spatiaux).

---

1. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, vol. 2, *op. cit.*, p. 87.



### e. L'activité artistique et pédagogique de Liszt de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Liszt fut connu comme un virtuose phénoménal. C'est à lui que nous devons l'image de l'artiste romantique ; son apparence elle-même devant le public capta l'attention – il fit l'impression d'une personne aliénée par un autre esprit que changeait son image. Monumental et pittoresque, avec une sonorité orchestrale, son jeu s'adressa à des grands auditoires en synthétisant les qualités pianistiques de fresque beethovénienne avec la manière d'un virtuose du style brillant – ce qui devait avoir un impact énorme :

Nous [V. Stassov et le critique musical A. Serov] étions comme des amoureux, comme des aliénés. Et cela n'était pas étonnant car nous n'avions jamais entendu une telle interprétation, nous nous étions jamais rencontré en tête à tête avec une nature si géniale, passionnée, démoniaque, qui parfois portait l'ouragan ou parfois coulait comme des ruisseaux d'une beauté et d'une grâce raffinées ... Dans le deuxième concert, les moments les plus remarquables sont une *Mazurka* de Chopin (en si majeur) et *Erlkönig* de Franz Schubert – ce dernier dans son propre arrangement était exécuté d'une telle manière que personne dans le monde entier ne l'avait encore probablement joué. C'était un véritable tableau, plein de poésie, de mystère, de magie, de couleurs, de bruits de pas hippiques menaçants en alternance avec un cri de désespoir de l'enfant mourant.

(des souvenirs du critique musical russe Vladimir Stassov du premier concert de Liszt à Saint-Petersbourg en avril 1842)<sup>1</sup>.

On le compare avec Beethoven et Paganini : « Liszt, c'est l'âme de Beethoven »<sup>2</sup> ; « Liszt est sans doute le plus grand pianiste de ce temps et de de tous les temps ; c'est toute une révolution dans cet instrument, il en résume en lui toutes les transformations [...]. C'est le Paganini en même temps que le Beethoven de piano »<sup>3</sup>. Les compositeurs contemporains sont également captivés ; ainsi Schumann écrit à Clara Wieck :

Il est vraiment trop extraordinaire. Il a joué quelques *Novelettes*, des passages de la *Fantaisie* et de la *Sonate* d'une façon qui m'a profondément saisi. Beaucoup de choses étaient différentes de ce que j'avais pensé, mais c'était toujours génial et c'était ressenti avec une tendresse et une audace dans le sentiment qu'il ne doit pas avoir tous les jours<sup>4</sup>.

1. *Ibid.*, p. 136.

2. Serge Gut, *Franz Liszt*, [-], Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, p. 229 (*Gazette musicale*, 5 janvier 1834).

3. *Ibid.* (M. J. Saint-Rieul Duponyi, *La Presse*, 13 septembre 1844).

4. *Ibid.*, p. 97.

S. Gut distingue trois éléments agissant dans leur ensemble dont l'impact extraordinaire du jeu lisztien exercé sur son public résulta : « une technique d'une virtuosité époustouflante, inégalable à l'époque ; une capacité très grande de ressentir toutes les potentialités musicales et émotionnelles d'une œuvre donnée, au point de ne plus faire qu'un avec elle au moment de l'exécution ; enfin, un don indiscutable de magnétiseur et de charmeur »<sup>1</sup>.

Son charme personnel et artistique dont nous avons les témoignages (« Liszt est un acteur émérite qui veut captiver le public, il n'oublie jamais qu'il l'a devant lui et il agit en conséquence [...] »)<sup>2</sup> s'exprima probablement aussi dans sa manière particulière de jouer où il alternait des moments d'exaltations, d'extase, de fureur en les combinant de manière psychologiquement très efficace avec les autres, ceux du calme, de l'apaisement, de la fatigue ou d'une pacification céleste :

Quand j'entendis Liszt pour la première fois à Vienne, je n'y pus plus tenir et sanglotai à haute voix, tant j'étais ébranlée. Ne te donne-t-il pas également l'impression qu'il va être absorbé par le piano ? Et ensuite, quand il joue tendrement, c'est céleste.

(Clara Wieck à Schumann, le 23 mars 1840)<sup>3</sup>

Il cherche à reproduire des émotions fortes et vraies, des passions, des impressions violentes : la terreur, l'effroi, l'horreur, l'indignation, le désespoir, l'amour porté jusqu'au délire ; à ces mouvements orageux succèdent l'abattement, la fatigue, la langueur, une sorte de calme plein de mollesse, d'abandon, de lassitude, puis l'âme épuisée reprend des forces pour souffrir et pour brûler. Parfois, au plus fort de la tourmente, une éclaircie survient, un de ces coins « bleu céleste » qui se voient quelquefois au milieu des plus sombres nuages. C'est un chant divin, ce ne sont que quelques notes tendres, douces, sensibles, jetées là, avec leur chromatisme délicieux, leurs accords suaves qui semblent caresser le cœur. Puis la violence de la passion reparaît et entraîne tout ; alors, les effets produits sont si grands, que nulle parole, nulle déclamation tragique ne pourrait remuer à ce point les auditeurs<sup>4</sup>.

Sa manière de jeu, apparemment modifiée vers sa période tardive (où il ne joua plus devant le public, en se contentant uniquement d'illustrations éventuelles données aux élèves), plus

---

1. *Ibid.*, p. 221.

2. *Ibid.*, p. 231 (lettre de Amy Fay, élève américaine de Liszt, du 8 octobre 1873).

3. *Ibid.*, p. 97.

4. Mme Auguste Boissier, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier en 1832*, Paris, Champion, 1927, p. 39.

« retenue », gardait encore son magnétisme. Ainsi Alexandre Siloti décrivait son impression d'une interprétation du *Premier Mouvement* de la *Sonate en ut dièse mineur op. 27 no. 2* de Beethoven par Liszt pendant une leçon :

Dès qu'il joua les premiers triolets, je me suis senti transporté ; mais quand le son *sol dièse* dans la cinquième mesure apparut, j'étais totalement incapable de le saisir. En fait, *il n'accentuait pas ce sol dièse*, c'était quelque son inconcevable [...]<sup>1</sup>.

Ou le chef d'orchestre Felix Weingartner qui se souvient :

[...] même les courtes illustrations musicales qu'il donnait personnellement, étaient des perles dont un prince faisait cadeau. En se jouant, il surmontait des difficultés avec lesquelles un autre se brisait les doigts. Son toucher était magnifique, comme un rêve. Jouait-il une mélodie, on avait l'impression que des fleurs jaillissaient de ses mains. Et pourtant il gardait les mains et le corps si tranquilles que l'on avait l'impression non pas qu'il jouait du piano, mais qu'il le magnétisait<sup>2</sup>.

Un des facteurs qui rajoutait sans doute au magnétisme du jeu lisztien fut sa liberté rythmique hors du commun. « Je ne joue pas en mesure », - dit-il. 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 »<sup>3</sup>. Ses déviations du tempo semblaient à ses contemporains épouvantables et même contribuaient à l'opinion suivant laquelle Liszt était un mauvais chef d'orchestre. Déjà dans sa jeunesse il détestait les interprétations « mesurées » ; le rythme pour lui fut lié avec le contenu de la musique, ressemblant à celui d'un vers de poésie qui se trouve dans son sens, mais pas dans une accentuation lourde et mesurée. D'autant plus intéressante est la description d'A. Boissier de sa méthode d'apprendre une nouvelle œuvre (il s'agit du début des années 1830): pour la première fois Liszt jouait toutes les notes précisément comme elles étaient écrites. La deuxième exécution concluait par un calcul très exact des valeurs des sons et des pauses où il ne se permettait pas un minime changement. Pour la troisième fois il jouait avec la dynamique (y compris celle qu'il trouvait nécessaire de rajouter; parce qu'il arrivait que les compositeurs les notaient avec négligence). Le *rubato* de Liszt avait donc comme base une connaissance exacte et profonde de l'image métrique et rythmique du texte; il est

---

1. Alexandre Siloti, *Мои воспоминания о Ф. Листе* [*Mes souvenirs de F. Liszt*], Saint-Petersbourg, [L'auteur], 1911, p. 55.

2. Serge Gut, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 230.

3. Mme Auguste Boissier, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier en 1832*, *op. cit.*, p. 35.

possible que ce *rubato* ressemblait à celui de Chopin. La comparaison poétique du *rubato* chopinien avec les arbres où « le vent joue dans leurs feuilles, les fait ondoyer ; mais l'arbre ne bouge pas »<sup>1</sup>, donnée par Liszt, pouvait probablement correspondre aussi à sa propre manière d'interpréter. Justement dans le domaine du rythme de ses deux musiciens, les particularités nationales de jouer trouvaient peut être leur expression. Comme Chopin connaissait l'élément rythmiquement capricieux des danses populaires polonaises (le *Mazur*, le *Kujawyak* et l'*Oberek*), ainsi Liszt aimait et connaissait très bien la manière de jouer le *Verbunkos* par les gitans hongrois - manière, très libre rythmiquement, avec des accents et des *fermata* soudaines, qui captivait par sa passion ; il est probable ainsi que son propre jeu, d'une manière improvisée et avec beaucoup de tempérament, fut inspirée de cette dernière.

Liszt, comme Chopin et Schumann introduisit beaucoup d'innovations dans la technique pianistique. Sous l'influence du jeu de Paganini, il révisa radicalement sa technique (à l'âge de 20 ans), en insistant sur de nombreux exercices pour surmonter les grandes difficultés<sup>2</sup>. Un des buts principaux consista au développement de la parfaite égalité des doigts (afin d'arriver à ce but il recommanda par exemple de conserver le même doigté d'un exercice dans ses différentes transpositions).

Parmi les innovations de Liszt dans le domaine de la texture pianistique, soulignons-en donc plusieurs :

**1. La technique de la répartition des passages, gammes, octaves (ou autres intervalles) ou trilles entre les deux mains:** cette technique fut utilisée par les compositeurs précédents, comme Beethoven ou Bach, mais personne n'a encore attribué à cette méthode une importance universelle ; ainsi elle peut être considérée comme un trait spécifique du pianisme lisztien – car pour lui (et c'est là le point nouveau) « le pianiste ne disposait pas de deux mains de cinq doigts chacune, mais d'un ensemble homogène de dix doigts »<sup>3</sup>. L'exemple suivant, pris de son ouvrage intitulé *Technische Studien*, montre la manière de jouer la gamme chromatique en utilisant d'un à cinq doigts par main<sup>4</sup> :

---

1. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006, p. 76.

2. Ainsi A. Boissier écrit : « Liszt nous dit qu'il avait joué des années du piano, brillant dans les concerts et se croyant une merveille. Puis, un jour, ne pouvant pas cependant exprimer avec ses doigts tous les sentiments qui l'oppressaient, il avait fait son compte, il s'était examiné, passages par passages, et avait trouvé qu'il ne savait pas faire ni trilles, ni octaves, ni même lire certains accords. Dès lors il s'était remis à l'étude, aux gammes, et avait peu à peu entièrement changé son toucher » (Auguste Boissier, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier en 1832*, *op. cit.*, p. 59).

3. Serge Gut, *Franz Liszt*, *op. cit.*, p. 222.

4. *Ibid.*

Et voici les « octaves à la Liszt » (ou tierces) jouées en alternance aux deux mains :

Franz Liszt, *Rhapsodie espagnole*, mesures 509-510.

Mazeppa, mesure 7.

ou des trilles des accords partagés de la même manière :

*Tarentelle napolitaine*, première version, mesure 269.

2. Il a développé également la **facture pianistique de « fresque »** en utilisant non seulement la texture dense d'accords, mais aussi les successions très rapides des complexes sonores de cinq sons où le pouce vient directement après l'auriculaire, conçus pour une perception intégrale: des gammes, des passages passants « en coup de vent » à travers le clavier sur la même pédale:



*Rhapsodie espagnole*, mesures 126-127.



*Ballade no. 2*, mesures 162-163.

3. Les « jets » de complexes positionnés sur le clavier: des octaves (le thème du héros de la *Sonate en si mineur*):



Allegro energico

*f marcato*

This musical score shows the first 15 measures of a sonata in B minor. It is written for piano and features a complex texture with multiple voices in both hands. The tempo is marked 'Allegro energico' and the dynamics include 'f marcato'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

*Sonate en si mineur, mesures 1-15.*

des accords :

Prestissimo

*fff*

This musical score shows measures 700-701 of a sonata in B minor. It is marked 'Prestissimo' and 'fff' (fortississimo). The score features dense chordal textures with triplets and accents, indicating a very fast and powerful section.

*Sonate en si mineur, mesures 700-701.*

ou une combinaison des deux complexes positionnés :

*rinforz.*

This musical score shows measures 16-18 of 'Années de pèlerinage, Première année : Suisse, no. 5 (Orage)'. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including a 'rinforz.' (rinfors.) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Années de pèlerinage, Première année : Suisse, no. 5 (Orage), mesures 16-18.*

Cela n'est en fait qu'un aspect de la technique du transport des successions rapides des sons sur le clavier typique pour Liszt: dans le premier et le troisième exemples la sonorité crée l'impression d'une impétuosité quand dans le deuxième exemple la musique devient monumentale.

4. Le style d'écriture de « fresque » se combinait avec **une texture transparente et brillante**. Elle est observable particulièrement dans les variations des thèmes et dans les cadences, comme cela se fait dans la *Campanella*, ou dans la *Leggerezza*:

*La Campanella*, mesures 1-6.

*La Leggerezza* de *Trois études de concert*, mesure 54.



5. L'utilisation de la **pédale** dans les interprétations de Liszt ajoutait souvent un caractère coloristique. Ainsi C. Czerny (son maître) témoigne : « Parfois il tenait la pédale continuellement dans les passages chromatiques et dans certains autres, en créant de cette manière une masse sonore semblable à celui d'un nuage dense ». À la suite Czerny fait une remarque intéressante : « Beethoven pensait des fois à quelque chose de similaire »<sup>1</sup>. D'un autre côté, Moriz Rosenthal, son élève, insistait pour une utilisation sobre de la pédale (particulièrement dans le *Finale* de la *Deuxième Sonate* de Chopin qui doit être joué sans pédale)<sup>2</sup>. Quant aux *Préludes* de ce dernier, d'après A. Siloti, Liszt « exigeait une interprétation poétique, non pas « de salon » et s'indignait si les passages se jouaient rapidement, - il les appelait « l'interprétation du Conservatoire »<sup>3</sup> – ce qui fait penser également à un usage de la pédale assez délicat. Ch. Rosen remarque cependant (d'après son maître M. Rosenthal) que la pédale syncopée était l'invention de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : « J'y ai difficilement cru, mais c'est probablement vrai que l'usage le plus recherché de la pédale, avec demi ombres et des changements très subtiles était venu après la mort de Schumann et de Chopin »<sup>4</sup>. Et réellement, nous trouvons dans l'autobiographie de Rosenthal la remarque suivante : il [Carol Mikuli] ne peut pas être coupable [de ne pas donner des instructions pour la pédale syncopée] parce que la première mention de cette découverte magnifique apparaît dans une des lettres du maître de piano et du critique musical Louis Koehler de Koenigsberg à Franz Liszt. Cela reste inconcevable, cependant, qu'un génie comme Liszt aurait omis de se réjouir de l'annonce triomphale de cette découverte en prononçant une seule phrase réticente. Il dit : Particulièrement intéressant pour [pianistes, maîtres de musique et] compositeurs – particulièrement dans les *tempi* lents »<sup>5</sup>.

6. Certaines idées sur le **cantabile** de Liszt sont reflétées dans le livre *Liszt-Pedagogium* de Lina Ramann (publié en 1901). Ainsi, dans la *Consolation en ré bémol majeur, no. 3* la mélodie devait être similaire à celle du *bel canto* italien. Liszt recommandait de sentir son développement dans les notes longues, à savoir d'imaginer les *crescendo* et les *diminuendo* pendant ses durées – moment extrêmement intéressant qui se rapporte à l'art de l'*intonation* du piano qui sera abordé plus loin dans ce travail. Voici le texte avec la dynamique recommandée

1. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, vol. 2, *op. cit.*, p. 137.

2. Charles Rosen, *Piano Notes*, *op. cit.*, p. 209.

3. Alexandre Siloti, *Мои воспоминания о Ф Листе [Mes souvenirs de F. Liszt]*, *op. cit.*, p. 50.

4. Charles Rosen, *op. cit.*, p. 210.

5. Mark Mitchell, Allan Evans (éd.), *Moriz Rosenthal in Word and Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Pr., c2006, p. 26.

dans les parenthèses :

**Lento placido**

*ppp*

*sempre legatissimo*

*cantando* (<=>)

*pp*

*Consolation no. 3, mesures 1 – 7.*

Dans la *Consolation no. 2* il propose d'entendre la ligne de la basse dans la reprise (les octaves) et de lier par l'oreille interne la basse dernière avec le premier son de la mélodie (voir les notes signées):

**Un poco più mosso**

*cantando*

*poco rit.*

*a tempo*

*accentato ed espressivo assai*

*Consolation no. 2, mesures 45 – 55.*

Cette dernière indication aborde le problème complexe de la nature de l'oreille interne ainsi que de la perception de la musique. Il est probable que pendant son jeu il créait des réseaux d'«arches d'intonation» autant dans une ligne mélodique qu'entre des voix différentes. Ce moment révèle un des aspects de la *polyphonie* lisztienne – qui est liée à son tour à certains types d'*espace* observables dans ses œuvres également que dans sa manière d'interpréter. Remarquons à ce propos que le dernier exemple démontre également une des ses innovations déjà mentionnées ci-dessus, celle de la distribution des sons de la mélodie entre les deux mains dans les différentes octaves. La ligne mélodique distribuée ainsi dans les différents registres évoque la sensation spatiale, à savoir un des espaces musicaux dit « imaginaire » (voir le chapitre consacré aux différents types de l'espace musical). D'un autre côté – et c'est peut être le plus significatif par rapport à la « spatialité » lisztienne – la « chorégraphie » des mouvements des mains active l'espace dit *réel* ou *physique* : « [...] la danse rythmique des membres, c'est à dire le bras qui jaillit les mains qui jaillissent et les doigts qui jaillissent »<sup>1</sup>. La technique de la distribution des sons, des intervalles ou des accords entre les deux mains, les passages fulminants, les complexes positionnés sur le clavier, hormis leurs effets sonores, fonctionnaient donc de manière pas moins efficace *visuellement* – en créant ainsi un plan supplémentaire, celui de la danse, de la chorégraphie dans l'espace réel :

Au point de vue technique, c'était l'élasticité et l'indépendance de toutes les articulations associées simultanément à leur « cohésion en souplesse » [...] sur lesquelles devait reposer aussi bien la force que la beauté du son – le soi-disant beau toucher. Il exprimait à l'occasion ce paradoxe : « Les mains doivent d'avantage voler en l'air que coller au piano »<sup>2</sup>.

Notons encore un aspect spatial de l'art lisztien – qui se rapporte surtout à sa manière d'interpréter et qui probablement était transmise à certains de ses élèves tels qu'A. Siloti ou B. Stavenhagen. Il s'agit de sa manière d'alterner et de juxtaposer des moments d'exaltation, de fureur, de virtuosité brillante et les autres, calmes, célestes décrite dans les mémoires des contemporains cités ci-dessus. Il combinait ainsi dans son jeu « une virtuosité accrue et une intimité nouvelle »<sup>3</sup> du Romantisme en agissant « simultanément » en plusieurs zones-espaces. Les contrastes des images créées qui secouaient autant le public, faisaient cette impression en conséquence de la confrontation de sphères spatiales radicalement opposées.

---

1. Rudolf Breithaupt, *Die Musik*, vol. 13 (1905-1906), p. 34 in Serge Gut, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 227.

2. Serge Gut, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 227 (lettre manuscrite de Hans von Bronsart à Julius Kapp qui la reproduit dans son *Franz Liszt*, p. 111).

3. Alfred Einstein, *La musique romantique, op. cit.*, p. 16.

**L'activité pédagogique** de Liszt est bien connue. Parmi ses élèves de différentes périodes se trouvent H. von Bülow, C. Tausig, E. von Sauer, A. Friedheim, A. Reisenauer, E. d'Albert, M. Rosenthal, A. Siloti, B. Stavenhagen et autres. Sa méthode pédagogique – qu'il pratiquait depuis sa jeunesse durant toute sa vie (à de rares interruptions) et qui portait un caractère assez différent, si l'on compare les témoignages de son activité pédagogique des années 1830 avec celle des périodes tardives - était cependant toujours à la base de deux lignes principales: l'influence « émotionnelle » sur l'élève et l'appel à son intellect. Dans le premier cas (surtout en sa jeunesse), il jouait lui-même en entraînant les élèves à participer à son processus de créativité et en les inspirant de cette manière – méthode très efficace si l'on considère l'influence que pouvait avoir la personnalité charismatique de Liszt sur ses élèves :

Il l'a [il s'agit d'une *Étude* de Moschelès que Liszt voulait proposer à Valérie Boissier] jouée délicieusement, avec une vague, une rêverie, une désinvolture, quelque chose d'inspiré, de doux, de tendre, d'imprévu et de naïf dont l'ensemble était enchanteur<sup>1</sup>.

« Attendez, attendez ! Qu'est-ce que cela ? Il faut que je m'y mette moi-même ! » A-t-on jamais vu chose pareille ! Qu'on s'imagine un génie comme Liszt, âgé de vingt ans, mis pour la première fois en face d'une composition aussi capitale de Weber [la *Sonate en la bémol majeur*] , en face de l'apparition de ce chevalier en armure d'or !

Il essayait sans cesse cette première partie avec les intentions les plus diverses. Dans le passage en *mi bémol*, à la dominante, à la fin de cette première partie [...] Liszt dit : « C'est marqué legato ; ne le ferait-on pas mieux *piqué*, *pianissimo* ? Mais il y a aussi l'indication *leggieramente*. » Il expérimentait dans toutes les directions<sup>2</sup>.

D'un autre côté – où l'on pouvait également remarquer ses qualités intellectuelles ainsi que son conceptualisme - il exigeait une compréhension complète de chaque détail de l'œuvre musicale en évoquant pour cela des associations avec d'autres arts comme la poésie, la peinture etc.

---

1. Mme Auguste Boissier, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier en 1832*, op. cit., p. 10.

2. Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*, [-], Harmoniques/Flammarion, 1995, p. 52.

Parmi les témoignages qui peuvent nous donner une idée sur la personnalité de Liszt-pédagogue, les mémoires d'Auguste Boissier, déjà citées ici, sont pour nous particulièrement intéressantes, entre autres grâce à leur qualité de « sténographie »: le contenu de chaque leçon donnée par Liszt à sa fille Valérie était rédigé par sa mère justement après. Il convient également de noter que les mémoires de Boissier étaient aussi assez professionnels car, étant elle-même pianiste et compositeur, elle pouvait bien évaluer et décrire en détails tout ce que se passait pendant les leçons. En arrivant de Suisse à Paris en 1831, M<sup>me</sup> Boissier s'adressa à Liszt (qui avait alors vingt ans) afin de lui demander de donner des cours de piano à sa fille. Les leçons eurent lieu entre le 20 décembre 1831 et le 30 mars 1832 et quelques mois après, Auguste et Valérie Boissier retournèrent en Suisse.

Les mémoires d'A. Boissier dépeignent le caractère, l'intellect et l'image assez vive du jeune artiste. Ainsi avant de commencer le travail sur l'*Étude* de I. Moschelès mentionnée ci-dessus avec Valérie Boissier, il lui déclama l'*Ode* de Hugo à Jenny, en pensant lui expliquer de cette manière le caractère de cette pièce : « Il voulait lui faire comprendre par ce moyen l'esprit du morceau auquel il trouvait de l'analogie avec la poésie »<sup>1 2</sup>. D'un autre côté, Boissier décrit en détails les méthodes pianistiques du jeune Liszt, comme par exemple : « Il trouve que les doigts ronds donnent un certain guindé qu'il déteste ; il faut que tout soit libre, aisé, sans contrainte et sans effort »<sup>3</sup>. Nous apprenons ainsi que dans cette période il insista pour des exercices très intenses et de longue-durée – en utilisant d'ailleurs le *guide-mains* de Kalkbrenner et en le recommandant à ses élèves. De la même source nous apprenons que les exercices demeuraient plutôt mécaniques : « Cet exercice doit se faire en lisant pour ne pas s'ennuyer »<sup>4</sup> - une instruction de la sorte n'aurait pas pu être proposés par Chopin!

Tous les passages furent classifiés en quatre groupes :

1) Les octaves et les accords de quatre sons (dans la forme de répétitions, d'accords brisés, de gammes). Il fallait répéter maintes fois chacun de ce type, comme les arpèges en octaves d'après l'exemple:

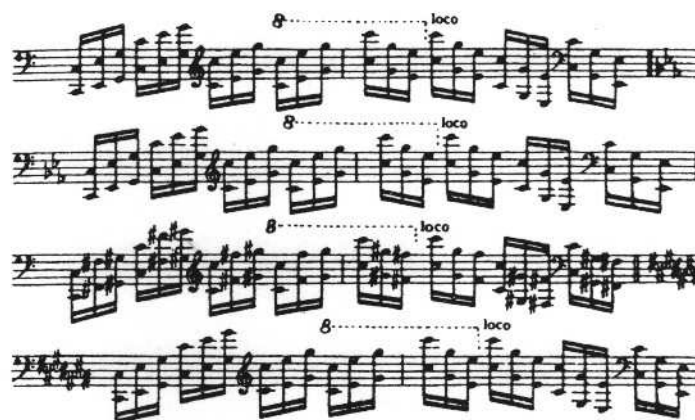
---

1. Mme Auguste Boissier, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier en 1832*, *op. cit.*, p. 10.

2. Les recherches intellectuelles très intenses de Liszt à cette période se reflètent d'ailleurs dans sa lettre à Pierre Wolf (du 2 mai 1831) : « Homère, Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur » (Guy de Pourtalès, *La vie de Liszt*, [Paris], Galimard, 1926, p. 51).

3. Mme Auguste Boissier, *op. cit.*, p. 59.

4. *Ibid.*, p. 57.

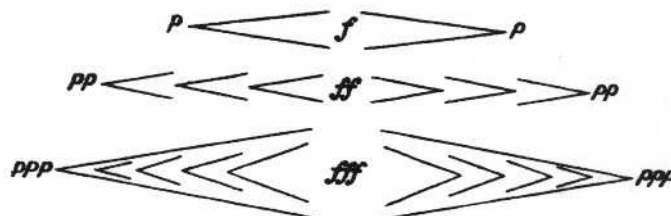


2) Les trémolos doivent se jouer à partir du *piano* jusqu'au *fortissimo* en gardant l'indépendance de chaque doigt et en mettant tous les doigts sur le clavier (le quatrième doigt, le plus maladroit, doit être exercé plus que les autres) ;

3) Les doubles sons (les tierces et les sixtes)

4) Les sons simples.

La dynamique était également travaillée très intensivement de la manière suivante :



Dans certains de ces exercices (qui devaient être joués pendant des heures « en lisant », dans la mesure du possible), il fallait utiliser le *guide-mains* de Kalkbrenner avec la main et le bras fixés, mais sans tension (particulièrement pendant les sons répétés).

Le caractère de ces exercices fut sans doute un produit de la mode et de l'extrémisme de la jeunesse; il serait par ailleurs douteux que dans les périodes tardives de son activité pédagogique, Liszt employait ces méthodes. Considérons cependant que les élèves de sa période « weimarienne » commençaient déjà leurs études chez le Maestro avec une base pianistique solide.

## f. Les innovations pianistiques de Chopin

C'est surtout le pianisme de Chopin qui ouvrit une nouvelle voie aux générations futures jusqu'à Debussy, Prokofiev et Bartók. Il créa une toute nouvelle tendance du jeu au piano en l'enrichissant de nouveaux moyens pianistiques et artistiques d'expression – déjà bien enracinés dans la conscience et la pratique des pianistes et compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, mais encore inconnus et novateurs à son époque.

Contrairement à Schumann et Liszt, Chopin consacra toute sa vie au piano, autant comme compositeur que pianiste et pédagogue. En s'installant à Paris en 1831, il acquit très rapidement la réputation d'être un des plus grands pianistes de l'Europe – ce qui d'ailleurs nous donne raison de croire que son talent de pianiste et de compositeur s'était formé principalement encore avant son arrivée en France. À Varsovie et durant ces voyages à l'étranger il entendit jouer divers interprètes éminents dont le jeu, marqué par différentes qualités de style et de caractère, a pu sans doute exercer son influence sur lui. Ainsi, il a pu être impressionné par le jeu gracieux de Hummel, par la féminité poétique des interprétations de Maria Szymanowska, par le jeu brillant et virtuose de K. Lipinski ou par l'audace romantique de Paganini. L'amitié avec le grand violoniste tchèque J. Slavik laissa certainement aussi une empreinte dans sa manière de jouer. Tout en absorbant les particularités stylistiques de ces interprètes, Chopin ne peut cependant être compté comme le disciple de quelqu'un – ayant toujours progressé dans son propre chemin et restant assez critique envers ses collègues compositeurs et pianistes.

Symbole de la musique romantique, paradoxalement, il « détestait le romantisme »<sup>1</sup>. Ses propos sur ses contemporains sont assez connues : « C'est ainsi que Berlioz compose. Il crache de l'encre sur les pages de papier réglé et le résultat est ce que décide le hasard »<sup>2</sup>. En étant souvent négatif envers la musique de Liszt, Berlioz, Schumann et Mendelssohn, il n'a pas manqué de porter son attention également aux pianistes de son époque en faisant des parodies sur leurs manières de jouer et en les critiquant – surtout en ce qui concerne le caractère superficiel ou prétentieux d'interpréter, la virtuosité spectaculaire, l'emphase, les émotions

---

1. Harold Schonberg, *The Great pianists*, Simon and Schuster, New York, 1963, p. 135

2. Frederick Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, vol. 2, Paganiniana Publications, New York, 1973, p. 265.

superflues. « C'est beau certes, mais faut-il donc toujours parler *si déclamatoirement* ? » - dit-il à W. von Lenz à propos de la *Sonate op. 26* de Beethoven jouée par ce dernier (qui avait travaillé avec Liszt sur cette œuvre)<sup>1</sup>. Ou sur S. Thalberg : « C'est avec la pédale et non avec la main qu'il joue *piano* ; il prend dix notes comme moi une octave [...] »<sup>2</sup>. Ce dernier – comme d'ailleurs tant d'autres – fut l'objet de ses parodies : « Chopin avait horreur des arrangements de Thalberg dont je l'avais vu et entendu faire une parodie d'une manière très drôle et très amusante »<sup>3</sup>.

Le paradoxe n'est d'ailleurs pas seulement là, mais il est plutôt dans la contradiction entre la conception conventionnelle du style romantique en général (à laquelle d'ailleurs donnait naissance le romantisme « exagéré » de certains artistes de la même époque), des œuvres de Chopin et son interprétation en particulier – et la nature authentique de sa musique ; entre la liberté apparente de cette dernière, son caractère capricieux, le maniérisme qui lui était souvent attribué – et la simplicité, la clarté, la précision auxquelles il tendit inlassablement : « La dernière chose c'est la simplicité qui sort avec tout son charme, comme le dernier sceau de l'art. Quiconque veut arriver de suite à cela n'y parviendra jamais, on ne peut commencer par la fin. Il faut avoir étudié beaucoup, même immensément pour atteindre ce but, ce n'est pas une chose facile »<sup>4</sup>. Ces mots de Chopin dits à propos d'un concert de Liszt qu'il donna en 1840, en expliquant sa vision des choses et ses critères esthétiques, découvrent en même temps les aspects les plus importants de sa musique et de son interprétation : la *simplicité* et la *retenue*, qui, combinées avec la *plasticité rythmique* surprenante, subordonnée néanmoins à des lois internes, au *rubato*, caractérisaient son jeu – et n'avaient rien à voir avec la minauderie et le maniérisme. « Le jeu de Chopin était particulièrement tendre et, comme il me semblait, rêveur et échappant à toute règle. C'était comme s'il ne faisait nul cas de la mesure ni du rythme. Tantôt il fonçait en avant, tantôt il se retenait – son jeu faisait l'effet d'une flamme qui, dans un courant d'air, menace de s'éteindre »<sup>5</sup>.

---

1. Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*, [-], Harmoniques Flammarion, 1995, p. 78.

2. Bronislaw Edward Sydow, *Correspondance de Chopin*, Richard Masse (éd.), vol. 1, Paris, 1960, p. 261 (lettre de Chopin à Jan Matuszynski du 26 décembre 1830) in Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Paris, Harmattan, 2005, p. 225.

3. Frederic Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, vol. 1, *op. cit.*, p. 301 (il cite un propos de Georges Mathias).

4. *Ibid.*, vol. 2, p. 338 (*Souvenirs de Friederike Streicher-Müller*).

5. Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Paris, Harmattan, 2005, p. 356 (Alfred Meissner, *Histoire de ma vie*, 1885).



Cette « flamme » dont parle A. Meissner eut d'ailleurs une certaine logique qui dirigea ses mouvements :

[...] Il fait un usage très libre du *tempo rubato* en appuyant en différents endroits à l'intérieur de ses barres de mesure, plus qu'aucun interprète dont nous nous souvenons, mais il obéit toujours à un sentiment impérieux de la mesure qui habitue bientôt les oreilles aux libertés qu'il prend. Dans la musique qui n'est pas la sienne, il nous est arrivé de reconnaître qu'il peut être aussi régulier qu'un métronome [...].

(Le critique de l'*Athenaeum* du 1er juillet 1842)<sup>1</sup>

Le *rubato* chopinien, qu'il a eu, selon Harold C. Schonberg, « avec son lait », en étant d'un côté sa propriété inhérente, fut évidemment aussi « une caractéristique polonaise », qu'il « transportait à tout ce qu'il jouait »<sup>2</sup> – bien que la citation de l'*Athenaeum* nous témoigne qu'il s'agit plutôt de son interprétation de ses propres œuvres que de la musique des autres auteurs. Comme on sait, Chopin insistait aussi avec ses élèves sur le strict respect du rythme et tenait toujours le métronome sur le piano. « Il exigeait toujours l'observance du rythme, - se rappelle F. Streicher-Müller, - et détestait les ralentissements langoureux, le *rubato* malvenu et les *ritardandi* exagérés »<sup>3</sup>.

La provenance du *rubato* – de ce facteur hautement significatif de l'interprétation musicale sur lequel nous reviendrons encore plus en détail ultérieurement – n'est pas très claire et son sens a été probablement différent suivant les époques. Ainsi Ch. Rosen mentionne une lettre de Mozart à son père où il écrit que les italiens furent étonnés de l'entendre jouer le *rubato* – ce qui nous prouve que cela était déjà une technique européenne répandue à l'époque de Mozart ou Haydn et que le *rubato* était considéré comme un ornement expressif<sup>4</sup>. « *Tempo rubato* adoucit des virées brusques des lignes ; il aplanit l'angularité (les côtés anguleux) de la forme sans la détruire ; il intensifie le rythme en donnant à ce dernier plus de finesse et en le rapprochant de l'idéal, - écrit Paderewski. [...] À part des accents métriques et rythmiques, cette technique apporte à la musique un autre type d'accent : celui de l'émotionnel. [...]

1. *Ibid.*, pp. 815-816.

2. Harold Schonberg, *The Great pianists*, op. cit., p. 143.

3. Anatoly Solovtsov, *Фредерик Шопен жизнь и творчество [Frédéric Chopin : Vie et œuvre]*, Moscou, Gosudarstvennoe Musikalnoe Izdatelstvo, 1956, p. 292.

4. Charles Rosen, *Piano Notes : the World of the Pianist*, New York, The Free Pr., c2002, p. 190.

Mais les émotions éliminent « l'exactitude » - remarque t-il, - et justement en ce moment le *tempo rubato* devient l'aide irremplaçable, bien que - hélas ! - cachant en soi un danger d'exagération »<sup>1</sup>.

Comme les arabesques capricieuses des mélodies chopiniennes et la plasticité rythmique de ses œuvres ne perturbent jamais l'intégrité de la forme, ainsi son *rubato* ne démolissait point l'harmonie architectonique de l'œuvre interprétée. « Son jeu *ad libitum*, qui, chez des interprètes devient un manque de mesure, n'est chez lui que la plus charmante originalité »<sup>2</sup>. Les mots poétiques (déjà cités) de Liszt créent une des images peut-être les plus voyantes : « Regardez ces arbres. Le vent joue dans leurs feuilles, les fait ondoyer ; mais l'arbre ne bouge pas. Voilà le *rubato chopinesque* »<sup>3</sup>.

Une autre particularité du jeu de Chopin fut sa capacité surprenante d'expression par des moyens fins. Il est probable que Kalkbrenner – dont le jeu l'impressionna dans sa jeunesse et avec qui il fut lié d'amitié – exerça son influence sur lui ; en tout cas les critères esthétiques de ce dernier répondirent à ceux de Chopin qui le distingua de tous les pianistes contemporains : « [...] il ne cherchait pas les effets de force. Son jeu, lié, soutenu, harmonieux, d'une égalité parfaite, charmant plus encore qu'il n'étonnait [...] Ajoutons que l'indépendance parfaite des doigts, l'absence des mouvements de bras, si fréquents de nos jours, nulle agitation de la tête ni du corps, une tenue parfaite [...] »<sup>4</sup>. Comparons cela avec une description de la manière de jeu chopinienne :

M. Chopin ne cherche pas à étonner par la force de sa sonorité ni par son agilité mécanique. Il surmonte des difficultés énormes, mais avec tant de mesure et de douceur, une délicatesse et un raffinement tels que l'auditeur en soupçonne à peine la réalité. C'est l'exquise finesse, avec le velouté harmonieux de ses tonalités et le perlé de ses traits, qui caractérisait son exécution, tandis que sa musique l'est par la liberté de la pensée, la variété de l'expression et une sorte de mélancolie romantique qui semble être la disposition d'esprit naturelle de l'artiste.

(George Hogarth, *London Daily News* du 10 juillet 1842)<sup>5</sup>

---

1. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005, pp. 228-229.

2. Ferdynand Hoesick, *Chopin, vie et œuvre*, Varsovie, [-], 1904-1911 : « Journal de Moschelès », vol. 2, pp. 338-339 in Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire, op. cit.*, pp. 551-552.

3. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006, p. 76.

4. Antoine François Marmontel, *Les pianistes célèbres*, Tours, Imprimerie Paul Bousrez, 1887, p. 108.

5. Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 817.

Caractérisée par la combinaison d'une liberté presque improvisatrice, une plasticité, une flexibilité d'un côté, et – comme on l'a vu – d'une retenue d'un autre, la manière chopinienne de jouer impressionna les contemporains par sa clarté et la mesure précise de la conception. D'après une analyse des critiques, il préféra « la pensée au tour de force » ; son style pratique (ainsi que ses compositions) « se distingue par une correction de dessin qui n'a rien de mesquin, rien d'étroit ni de trop prévu ; par une originalité sans prétention, une hardiesse sans écarts, un éclat sans clinquant, une énergie sans coups de poing, et une expression toujours claire, toujours sensée et vivement saisissante [...] » (*Le pianiste*, le 5 juin 1835)<sup>1</sup>. Son exécution, « marbrée de mille nuances de mouvement »<sup>2</sup> se distinguait par des « teintes mélancoliques de sa manière de nuancer et la rare clarté de son jeu »<sup>3</sup>.

Retenues dans l'émotionnel, les interprétations de Chopin – d'après certains témoignages – eurent cependant une puissance dramatique, ainsi que des qualités orchestrales – toujours sans perdre leur délicatesse et leur clarté : « Il joua la *Marche funèbre* [de la *Sonate op. 26*] de Beethoven en produisant un effet orchestral et dramatique grandiose et pourtant avec une sorte de retenue dans l'émotion indescriptible. Il conduisait le tout sans perdre une seule note avec une précision impeccable, une délicatesse extraordinaire, un phrasé miraculeux »<sup>4</sup>. Et voici une autre témoignage d'une interprétation de Beethoven par Chopin – cette fois du *Premier mouvement* de la *Sonate op. 26* joué en présence de W. von Lenz qui, après avoir perçu le style lisztien, devait être bien surpris : « Il murmurait *mezza voce* mais incomparablement dans la cantilène, avec une perfection infinie dans la continuité et l'enchaînement des phrases [...] »<sup>5</sup>.

Remarquons que les deux témoignages soulignent parmi d'autres caractéristiques la clarté du phrasé. Malheureusement, nous sommes privés aujourd'hui de la possibilité de savoir plus sur la particularité du phrasé chopinien, bien que nous puissions avoir une idée indirectement en étudiant la manière d'interpréter de ses élèves et leurs élèves (les « petits fils pianistiques » de Chopin) – tels Moriz Rosenthal, Raoul Koczalski, Alexander Michalowski (par Mikuli) ou Raoul Pugno, Ernest Schelling et Isidore Philipp (par G. Mathias) dont les enregistrements

---

1. *Ibid.*, p. 353.

2. Robert H. Cohen, Yves Gérard (éd.), *Hector Berlioz : la critique musicale 1823 – 1863*, vol. 1, Éditions Buchet/Chastel, 1996, pp. 119-120 (« Le rénovateur » du 15 décembre 1833 où Berlioz consacra pour la première fois un article à Chopin).

3. François-Joseph Fetis, *Biographie universelle des musiciens*, vol. 2, 2e éd., Paris, Firmin-Didot, 1867, p. 283.

4. James Cuthbert Hadden, *Chopin*, Londres, Dent, 1903 in Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, pp. 732-733.

5. Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*, *op. cit.*, p. 77.

sont restitués. En tout cas, les contemporains distinguent maintes fois l'exclusivité de son phrasé – ce qu'il essaya de transmettre à ses élèves : « Avant tout, c'était à l'exactitude du phrasé que Chopin accordait la plus grande attention. À propos d'un mauvais phrasé, il faisait souvent cette observation pertinente : c'était, lui semblait-il, comme si quelqu'un récitait un discours dans une langue qu'il ne connaissait pas, un discours laborieusement appris par cœur, dans lequel l'orateur non seulement n'observait pas la quantité naturelle des syllabes, mais même marquerait des pauses au milieu de chaque mot »<sup>1</sup>. Une idée analogue se retrouve dans son *Projet de Méthode* : « On se sert des sons pour faire de la musique comme on se sert des paroles pour faire un langage »<sup>2</sup>. C'est probablement la relation étroite qu'il voyait entre la musique et le langage qui l'amena à un certain type de phrasé où le texte musical s'assimilait à une parole ou à un chant quand « [...] chaque note devenait une syllabe, chaque mesure un mot, chaque phrase une pensée. C'était une déclamation sans emphase simple et sublime à la fois » (Mikuli/Koczalski)<sup>3</sup>.

Le caractère intimiste de la manière chopinienne d'interpréter exigeait plutôt des conditions de la chambre que des grands espaces : « Chopin n'aime guère à jouer dans les grandes salles, devant un public turbulent et mélangé ; ses qualités ne sont pas de celles qui imposent, pour ainsi dire, de vive force, l'admiration à la foule ; il aime le calme au contraire, l'attention d'un auditoire, peu nombreux mais sympathique, lui est plus favorable que les plus bruyants applaudissements »<sup>4</sup>. Cela était dû aussi au fait que la dynamique de Chopin était très fine ; il est connu ainsi que Thalberg, en revenant une fois d'un récital de Chopin, cria durant toute la route jusqu'à son domicile. « J'ai besoin de bruit parce que je n'ai entendu que le *pianissimo* toute la soirée », - expliqua-t-il<sup>5</sup>. Et voici les mots de Berlioz consacrés à une interprétation de Chopin de ses *Mazurkas* : « [...] encore a-t-il trouvé le moyen de les rendre doublement intéressantes en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif du *piano*, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets »<sup>6</sup>.

---

1. Carol Mikuli, *La préface* de l'édition de l'œuvre de Chopin, Leipzig, 1875 in Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 693.

2. Frédéric Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano*, Jean-Jacques Eigeldinger (éd.), Paris, Flammarion, 2001 (2e éd.) in Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.*, p. 65.

3. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.*, p. 65.

4. Robert H. Cohen, Yves Gérard (éd.), *Hector Berlioz : la critique musicale 1823 – 1863*, vol. 3, *op. cit.*, p. 152 (« La chronique de Paris » du 18 juin 1837).

5. Harold Schonberg, *The Great pianists, op. cit.*, p. 142.

6. Robert H. Cohen, Yves Gérard (éd.), vol. 1, *op. cit.*, p. 120 (« Le rénovateur » du 15 décembre 1833).

Cette particularité de sa dynamique, généralement associée avec son état physique qui, surtout lors des dernières années, ne lui permettait pas de jouer *forte* fut sans doute également une partie intégrante de son style, de ses critères esthétiques. « Mon *forte* choquait Chopin, - se rappelle K. Mikuli, - et, pour cette raison, j'eus plus d'une fois à en souffrir »<sup>1</sup>. Son manque du *forte* était compensé d'ailleurs par l'usage du *pianissimo* dans lequel il avait un contrôle extraordinaire ; ainsi il jouait le sommet de sa *Barcarolle* en *pianissimo* en lieu de *fortissimo* noté dans le texte, mais « avec des nuances si merveilleuses qu'on se demandait si cette nouvelle lecture n'était pas préférable à celle dont on avait l'habitude »<sup>2</sup>. « [...] il n'a pas besoin d'un *forte* puissant pour produire les contrastes voulus », - écrit Moschelès<sup>3</sup>. Un autre auditeur, Otto Goldschmitt commente ainsi l'interprétation de Chopin : « Il avait plus qu'aucun autre pianiste que j'ai entendu la faculté de monter dans l'échelle depuis le *piano* à travers toutes les gradations du ton »<sup>4</sup>.

L'ambiance mélancolique, souvent marquée par les contemporains (comme par exemple dans les citations de F.-J. Fetis ou de G. Hogart plus haut dans le texte) provenait probablement de son toucher unique et une dynamique très modérée d'un côté, ainsi que sa manière de phraser et de nuancer d'un autre : « [...] où Chopin était tout à fait lui-même, - remarque A. Marmontel, - c'était dans l'art merveilleux de conduire et de moduler le son, dans la manière expressive, *mélancolique* de le nuancer »<sup>5</sup>.

Parmi les compositeurs favoris de Chopin se trouvaient Bach et Mozart. A cet égard, nous disposons d'une conversation assez intéressante entre Chopin et Delacroix, enregistrée par ce dernier en 1848 où il s'agit de la différence entre Mozart et Beethoven : « Là, m'a-t-il dit, où ce dernier est obscur et paraît manquer d'unité, n'est pas une prétendue originalité un peu sauvage, dont on lui fait honneur, qui en est la cause ; c'est qu'il tourne le dos à des principes éternels. Mozart jamais. Chacune des parties a sa marche qui, tout en s'accordant avec les autres, forme un chant et le suit parfaitement ; c'est là le contrepoint, « punto contrapunto »<sup>6</sup> dont il hérita sa clarté classique de la pensée ainsi que la logique contrapuntique des

---

1. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op., cit., p. 83.

2. Charles Hallé, *Life and letters*, London, 1896 in Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, op. cit., pp. 794-795.

3. Ferdynand Hoesick, *Chopin, vie et œuvre*, Varsovie, [-], 1904-1911 : « Journal de Moschelès », vol. 2, pp. 338-339 in Marie-Paule Rambeau, op. cit., pp. 551-552.

4. Frederick Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, op. cit., vol. 2, p. 208.

5. Antoine François Marmontel, *Les pianistes célèbres*, op., cit., p. 10.

6. André Jobin, *Journal de Eugène Delacroix : Nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original avec une introduction et des notes*, vol. 1 (1822 -1852), Paris, Plon, 1932, p. 284.

voix – il est connu d'ailleurs que la seule partition qu'il avait prise avec lui à Majorque était le *Clavier bien tempéré* – son « livre de chevet » qu'il connaissait presque par cœur. « Un matin, il joua de mémoire quatorze *Préludes* et *Fugues* de Bach, - se rappelle Friederike Müller, - et quand je lui dis ma joie et mon admiration pour cette incomparable exécution, il répliqua : « Cela ne s'oublie jamais » [...] »<sup>1</sup>. À l'influence d'un autre compositeur – peut-être le seul contemporain qu'il apprécia hautement – il doit son *legato* et sa cantilène : il s'agit de V. Bellini avec lequel Chopin était aussi lié d'amitié. Les mélodies vocales de Bellini furent pour lui cet idéal de la cantilène qu'il chercha (rappelons-nous par exemple la mélodie infinie enrichie de voix contrapuntiques de son *Nocturne en mi bémol majeur op. 55 no. 2* – un exemple parmi tant d'autres où Chopin imite parfaitement le type mélodique vocal). Dans ses œuvres ainsi que dans son jeu il essayait d'approcher du chant italien : « C'est à Pasta qu'il faut penser, au chant italien et non à un vaudeville français »<sup>2</sup>, - dit-il à propos de l'exécution du second thème (*con anima*, à partir de la mesure 65) de son *Scherzo en si bémol mineur op. 31*. Son *legato* fut parfait tant dans la cantilène que dans les passages qui pour la plupart – comme nous le verrons par la suite – ne sont que des *mélodies accélérées*. Le caractère vocal du jeu de Chopin l'unit également avec les pianistes russes du XIX<sup>e</sup> siècle ; la cantilène, l'aspect mélodieux sont une des caractéristiques intégrales du pianisme slave liées à la nature des chansons slaves populaires.

Son toucher fut exceptionnel – doux et profond à la fois : « toucher chantant » (« singing touch »)<sup>3</sup>, d'après l'expression du musicologue Alfred Hipkins qui l'écouta jouer à Londres en 1848. « Chopin avait une façon toute personnelle d'attaquer le clavier, un toucher souple, moelleux, des effets de sonorité d'une fluidité vaporeuse dont lui seul connaissait le secret »<sup>4</sup>. Afin de maîtriser le toucher doux et le *legato*, il demandait à ses élèves de jouer des nocturnes – les siens et ceux de J. Field – en les jouant aussi lui-même pour leur montrer comment conduire la ligne mélodique avec aisance et délicatesse.

Il faut accentuer encore un trait important du pianisme chopinien, à savoir, son côté coloriste. « Nul pianiste avant lui n'a employé les pédales alternativement ou réunies avec autant de tact et d'habileté, - écrit A. Marmontel. - Chez la plupart des virtuoses modernes [rappelons-nous

---

1. Frederick Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, op. cit., vol. 2, p. 336.

2. Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*, op. cit., pp. 165 – 166.

3. Edith Hipkins, *How Chopin played*, London, Dent, 1937, p. 5.

4. Antoine François Marmontel, *Les pianistes célèbres*, op., cit., p. 10.

que cela a été écrit dans les années soixante-dix du XIX<sup>e</sup> siècle] l'usage immodéré, permanent des pédales est un défaut capital, un effet de sonorité qui produit sur les oreilles délicates la fatigue ou l'énervement. Chopin, au contraire, en se servant constamment de la pédale, obtenait des harmonies ravissantes, des bruissement mélodiques qui étonnaient et charmaient »<sup>1</sup>.

Il paraît que les interprétations de Chopin étaient assez capricieuses et variables ; rappelons-nous le cas rapporté par Hallé d'une exécution de sa *Barcarolle* avec une dynamique contraire à celle notée par lui dans le texte. « Écoute, voilà comment ça se joue », - dit-il à Henry Péro (élève de Kalkbrenner, que Chopin fit travailler en 1847) à propos d'une œuvre, - et il l'exécutait autrement, comme style, que la précédente fois »<sup>2</sup>.

C'est à Chopin que nous devons plusieurs innovations dans le domaine de la technique pianistique – particulièrement dans le doigté et les mouvements du bras. Il chercha à développer la liberté de la main et la souplesse du poignet. Afin d'arriver à ce but, il utilisa généralement des exercices qu'il inventa pour les cinq doigts – dit « la position chopinienne » : *mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, si*. Il fallait jouer premièrement un *staccato* léger, avec des mouvements carpiens très légers et souples, puis un *staccato* plus lourd et à la fin un *legato* où l'intensité du son et la vitesse étaient variées.

D'après les esquisses méthodiques restituées de Chopin, il trouvait nécessaire d'utiliser pendant le jeu non seulement les doigts, mais aussi le poignet, l'avant-bras et l'épaule – contrairement aux principes de « l'ancienne école » qui insistait sur le jeu de doigts uniquement, avec une position fixée de la main. Cette nouvelle tendance – qui contribuait à un son plus profond et plus riche de nuances – a été activement développée dans les évolutions ultérieures de la technique pianistique. Afin de jouer des gammes et des arpèges de façon unie et libre, il utilisa des mouvements latéraux légers de la main au passage du premier doigt sous la voûte de la main ou en enjambant les autres doigts au dessus de lui.

L'utilisation des mouvements de la main ouvrit de nouvelles possibilités dans le domaine du doigté. La longueur naturelle des doigts ne fut donc plus un obstacle pour l'application des doigts courts sur les touches noires. Il devint également possible de revivre le principe du doigté de l'époque du baroque, à savoir, l'enjambement des doigts longs par-dessus les courts – chose qui effraya Kalkbrenner et les autres pianistes de « l'ancienne école ». Voici Fétis qui

---

1. *Ibid.*, pp. 10 – 11.

2. Henry Péro, *Mes souvenirs de Frédéric Chopin* (*Revue musicale S.I.M.* (décembre 1913), pp. 29-30 in Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire, op. cit.*, p. 717.

reflète la différence d'approches : « Kalkbrenner trouvait mille incorrections dans le doigté de Chopin – il est vrai que le pianiste polonais avait un système très singulier d'enjambement du troisième doigt de chaque main par lequel il suppléait au passage du pouce. Un tel système était aux yeux du classique disciple de Clementi l'abomination de la désolation »<sup>1</sup>.

En rejetant les restrictions de « l'ancienne école », il développa un nouveau système de doigté qui a trouvé sa pratique dans ses œuvres :

Allegro (♩ = 144)  
sempre legato  
cresc.

Frédéric Chopin, *Étude en la mineur op. 10 no. 2*, mesures 1-4.

Vivace (♩ = 69) molto legato  
mezza voce

*Étude en ré bémol majeur op. 25 no. 8*, mesures 1-4.

1. François-Joseph Fetis, *Biographie universelle des musiciens*, vol. 2, op. cit., p. 284.





Étude en sol dièse mineur op. 25 no. 6, mesures 5-6.

Le doigté de ce type avait comme but aussi le développement des troisième, quatrième et cinquième doigts. Quant à Chopin lui-même – d'après les témoignage de Mikuli – il joua certains passages sans la participation du pouce, en obtenant par ce doigté un *legato* idéal. En se basant sur Mikuli, R. Koczalski lui aussi informe que Chopin joua avec une liberté et une égalité surprenantes des passages assez longs seulement avec l'utilisation du troisième, quatrième et cinquième doigts<sup>1</sup>.

« Comme égalité de doigts, délicatesse, indépendance parfaite des deux mains, Chopin procédait évidemment de l'école de Clementi, maître dont il a toujours recommandé et apprécié les excellentes études », - écrit Marmontel<sup>2</sup>. Avec pour base cette technique, il s'avança cependant plus loin en arrivant à l'idée novatrice et originale de l'individualisation de chaque doigt.

Là où des autres pianistes font en sorte que la force de leurs doigts soit égale, la méthode de M. Chopin consiste à utiliser leur inégalité naturelle, et quand on la mène à bien, elle donne une variété d'expression qui ne peut être atteinte par ceux pour qui l'égalité constitue la perfection absolue. Jointe à cette innovation, il y a la manière particulière que M. Chopin a de traiter les gammes et les trilles et sa façon de glisser avec un seul et même doigt d'une note sur l'autre pour obtenir un *legato* particulier et le passage du troisième doigt sur le quatrième. Toutes ses innovations sont « l'art et la manière » de sa musique interprétée comme il faut et comme il la joue lui-même, elles charment par une grâce et une aisance qui, bien qu'extrêmement subtiles, n'ont absolument rien d'affecté.

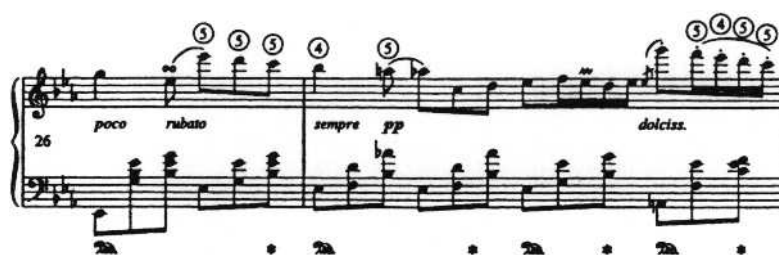
(*L'Athenaeum* du 1er juillet 1842)<sup>3</sup>

1. Anatoly Solovtsov, *Фредерик Шопен жизнь и творчество [Frédéric Chopin : Vie et œuvre]*, op. cit., p. 296.

2. Antoine François Marmontel, *Les pianistes célèbres*, op., cit., p. 10.

3. Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, op. cit., pp. 815 – 816.

Nous disposons donc des exemples du doigté précisé par Chopin pendant les leçons données à ses élèves qui insiste parfois pour jouer successivement plusieurs sons avec le même doigt afin d'arriver à l'effet d'un cantabile plus expressif et à une élégance dans la conduite de la ligne mélodique :



Nocturne en mi bémol majeur op. 9 no. 2, mesures 26 – 28<sup>1</sup>

« Le troisième doigt est un grand chanteur »<sup>2</sup> :

The image shows a musical score for the piano part of Chopin's Nocturne in E minor, Op. 48 No. 1, measures 1-6. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The treble clef part has fingerings (3, 3, 3) indicated above the notes. The dynamics are marked as 'Lento' and 'mezza voce'. The bass clef part has a steady accompaniment with asterisks below the notes.

Nocturne en ut mineur op. 48 no. 1, mesures 1-6<sup>3</sup>.

1. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op. cit., pp. 71-72.

2. *Ibid.*, p. 72.

3. *Ibid.*

## g. Chopin-pédagogue

Les témoignages des contemporains deviennent assez contradictoires quand il s'agit de l'activité pédagogique de Chopin et de son style d'enseignement. « Chopin jouait rarement au cours de ses leçons, faisant les corrections et les suggestions plutôt oralement que par exemple ; il était très languissant au point qu'il donnait l'impression d'avoir envie de se coucher et semblait dire : « Je voudrais bien que vous veniez à un autre moment »<sup>1</sup>. À cette mémoire du pianiste anglais Brinley Richards s'oppose une autre citation, celle d'une élève anonyme amenée par Hadden : « Il ne parlait pas beaucoup pendant la leçon. Quand je n'arrivais pas à comprendre un passage, il me le jouait lentement »<sup>2</sup>. Ou par exemple, celle de F. Müller : « Il jouait aussi, et merveilleusement, ses compositions et celles des autres maîtres [...] »<sup>3</sup>.

En ce qui concerne son enthousiasme d'enseigner, là aussi les opinions divergent : « [...] cela l'ennuyait beaucoup de donner les leçons. Il en donnait parce qu'il devait gagner sa vie, mais on ne pouvait pas dire qu'il le faisait avec plaisir »<sup>4</sup>. D'un autre côté, il « y consacrait toutes les forces, plusieurs heures par jour, avec un réel plaisir »<sup>5</sup>.

Être son élève était considéré comme prestigieux – un honneur dont peu de personnes bénéficiaient ; les recommandations des collègues, elles aussi n'aidaient pas toujours, surtout si le potentiel musical du candidat ne promettait pas beaucoup. Cependant, une partie considérable de ses élèves était constituée de filles de familles d'aristocrates riches – « parce que c'était la mode parmi les dames et les demoiselles du monde à Paris de pouvoir se dire élève de Chopin, il y en avait certaines parmi ses élèves dont les talents musicaux laissaient beaucoup à désirer »<sup>6</sup>. Avec des élèves de la sorte ses leçons portèrent généralement un caractère assez formel, ponctuel et froid ; elles ne duraient que quarante cinq minutes, après quoi l'élève se retirait. Quoique dans de rares cas certains d'entre-eux – ceux qui montraient un talent musical particulier, rejoignaient à la liste des élèves favoris et même rentraient dans le

---

1. Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, *op. cit.*, p. 557.

2. James Cuthbert Hadden, *Chopin*, Londres, Dent, 1903 in Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p 733.

3. Frederick Niecks, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 336 -339.

4. Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p 761 (des souvenirs de Marcelina Czartoryska).

5. *Ibid.*, pp. 693 – 694 (des souvenirs de C. Miluki).

6. *Ibid.*, p. 761 (des souvenirs de Marcelina Czartoryska).

cercle des amis : tels Delfina Potocka, Marcelina Czartoryska ou Friederike Müller. C'est à eux, à ses élèves préférés (auxquels appartenait aussi et en premier lieu Gutmann, Filtsch, Hiller, Camille Dubois, Vera Rubio, von Lenz et Mikuli) que Chopin consacra beaucoup de son temps et de ses forces, quand les leçons devinrent une intercommunication musicale où il joua beaucoup et volontairement. Voici quelques mémoires de F. Müller (déjà partiellement citées plus haut) et de K. Mikuli :

« Ses leçons duraient toujours une bonne heure et plus ... Il y eut pour moi des leçons qui me rendirent heureuse. Maintes fois le dimanche, j'ai commencé à jouer chez Chopin à une heure et il nous renvoyait à quatre heures de l'après midi. Il jouait aussi, et merveilleusement, ses compositions et celles des autres maîtres afin d'apprendre à l'élève comment elles devaient être exécutées »<sup>1</sup>.

[...] sa rigueur difficile à satisfaire, l'ardeur passionnée avec laquelle le maître s'efforçait d'élever les élèves jusqu'au sommet où il se trouvait, son refus d'interrompre la répétition d'un passage jusqu'à ce que l'élève l'ait compris, c'était autant de preuves que ses progrès lui tenaient à cœur. Un saint zèle artistique brûlait en lui ; toute parole sortie de ses lèvres stimulait et inspirait. Souvent les leçons particulières se prolongeaient à la lettre plusieurs heures jusqu'à ce que l'épuisement du maître et de l'élève l'emportait [...] Chopin offrait à l'admiration et à l'émulation l'image chaleureuse et vivante de la beauté idéale. On pourrait dire sans exagération que seuls ses élèves ont connu Chopin pianiste dans toute sa grandeur, absolument inaccessible<sup>2</sup>.

Comme le montrent ces citations, l'adoration pour le maître prenait parfois la forme d'un culte, d'« une véritable idolâtrie », d'après l'expression de Marmontel<sup>3</sup> ; sa personnalité, son jeu, ses nouvelles méthodes – tout ensemble pouvait impressionner ses élèves dont certains deviendront plus tard pédagogues ou interprètes éminents de ses œuvres (comme Mikuli ou M. Czartoryska).

Quel sont donc les principaux points de sa méthode de travail avec les élèves ? Dans son *Esquisse de méthode*, Chopin remarque ironiquement : « On a essayé beaucoup de pratiques inutiles et fastidieuses pour apprendre à jouer du piano, qui n'ont rien de commun avec l'étude de cet instrument. Comme qui apprendrait par exemple à marcher sur la tête pour faire une promenade. De là vient que l'on ne sait plus marcher comme il faut sur les pieds, et par trop

---

1. *Ibid.*, p. 558.

2. *Ibid.*, p. 694.

3. Antoine François Marmontel, *Les pianistes célèbres, op., cit.*, p. 13.

bien non plus sur la tête »<sup>1</sup>. Comme il a été déjà remarqué, il développa sa propre méthode qui est de libérer la main afin de contribuer à un jeu naturel et souple – tout à fait nouvelle pour ceux qui furent habitués au « jeu de doigts » : « J'avais à peine joué quelques mesures qu'il dit : « Laissez tomber les mains, je vous prie ». J'étais habituée à entendre : « Baissez les mains, je vous prie, ou bien : « Frappez telle note ». Ce « Laissez tomber » n'était pas seulement quelque chose de mécanique, c'était pour moi une idée nouvelle et au bout d'un moment je sentis la différence »<sup>2</sup>.

Chopin s'efforçait généralement de libérer la main de l'élève de toute raideur et de tout mouvement convulsif, crispé et d'obtenir de lui la condition primordiale d'un beau jeu, la souplesse, et avec elle l'indépendance des doigts [...] Il recommandait comme exercices d'entraînement la flexion du poignet vers l'intérieur et vers l'extérieur, l'attaque répétée du poignet, l'extension des doigts [... ]<sup>3</sup>

Le travail inclut également la compréhension intégrale de l'œuvre exécutée : sa forme, le phrasé (que témoigne une citation des mémoires de Mikuli notée plus haut dans le texte). « La leçon suivante commença par cette *Sonate* [il s'agit de la *Sonate op. 26* de Beethoven]. Il attira mon attention sur sa structure, sur la compréhension des intentions de son auteur, il me montra quelle grande diversité de toucher et quelle approche elle requiert [...] »<sup>4</sup>. Le toucher fut évidemment lui aussi un facteur de première importance. Autant dans ses propres interprétations que dans le jeu des élèves, il empêcha tout son dur ou brutal : « toute note sèche ou dure était recommencée et sévèrement relevée » (Jan Kleczynski)<sup>5</sup>.

« L'important, c'est l'effet, avait-il coutume de dire, le résultat, l'impression produite sur l'auditeur et non pas la façon de produire cette impression »<sup>6</sup>. Il avait cependant un système examiné des exercices et des études : « [...] l'élève rencontrait, au commencement même, un arpège [...] Il fallait l'exécuter rapidement, *crescendo*, mais sans brusquerie. Il fallait travailler

1. Frédéric Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano*, Jean-Jacques Eigeldinger (éd.), *op. cit.* in Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, *op. cit.*, p. 41.

2. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, *op. cit.*, p. 48 (anonyme écossaise).

3. Carol Mikuli, *La préface* de l'édition de l'œuvre de Chopin, *op. cit.* in Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 693.

4. James Cuthbert Hadden, *Chopin*, *op. cit.* in Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 733.

5. Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 690.

6. *Ibid.*, p. 717 : Publié dans le *Kurjer poznański* en octobre 1882 ; le texte est cité dans l'ouvrage de A. Czartkowski et S. Jezewska : « Fryderik Chopin », Panstowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1970, 4e éd., pp. 373-379.

cette malheureuse étude de toutes les manières : on la jouait et vite et lentement et *forte* et *piano* et *staccato* et *legato* jusqu'à ce que le toucher devint égal, délicat et léger dans faiblesse » (J. Kleczynski)<sup>1</sup>.

Ses élèves passèrent un répertoire assez diversifié qui comprit les concertos et les sonates de Beethoven (particulièrement la *Sonate op. 27 no. 2 (Sonata quasi una fantasia)*, *l'Appassionata* et la *Sonate op. 26*), les œuvres de Haendel, Scarlatti, Mozart, Clementi, Dussek, Field, Hummel, Weber, Moschelès, Hiller, Thalberg, Mendelssohn, Schubert, Liszt (de ce dernier surtout les transcriptions des œuvres des compositeurs italiens) et enfin les œuvres de Chopin lui-même. Et évidemment, tous les élèves furent obligés d'étudier les *Préludes* et *Fugues* de Bach – qui sont à son avis, la meilleure façon de développer un musicien.

---

1. *Ibid.*, p. 690.

## 2. Nouveautés dans les approches du pianisme dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

### a. Développement de la théorie du pianisme dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Allemagne, France, Russie

La deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a été marquée par l'essor de nouvelles écoles musicales, notamment russe, polonaise, norvégienne, tchèque et autres. En même temps, les anciens centres culturels de l'Allemagne et la France connaissent une nouvelle phase de développement, l'apparition sur l'arène musicale de compositeurs comme Brahms ou Saint-Saëns enrichit l'art pianistique de nouvelles techniques et de nouvelles approches. Un facteur important qui indique une certaine cristallisation du style dans le développement du pianisme à cette période est celui de la tentative de fixation des différentes positions et tendances pianistiques ainsi que des obtentions des époques précédentes: il s'agit de l'apparition d'une nouvelle branche de la musicologie, à savoir de l'histoire de l'art du piano et de la théorie du pianisme - surtout en Allemagne. Tandis que pendant les décennies précédentes les problèmes pianistiques étaient étudiés presque uniquement dans des écoles dites « grandes écoles théoriques - pratiques » (Czerny, Hummel et autres), nous avons à présent de nombreuses recherches qui abordent des problèmes particuliers précis de l'art du piano. Parmi ces travaux historiques il faut distinguer celui de Carl Friedrich Weitzmann: *L'histoire du jeu au piano (Geschichte des Klavierspiels und der Clavierlitteratur*, Stuttgart, 1863), révisé et publié plus tard par Max Seiffert sous le titre *Histoire de la musique pour piano*. A cette époque apparaissent des monographies capitales sur des grands compositeurs où leurs œuvres pour piano sont étudiées de façon fondamentale: Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, O. Jan: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Adolf Bernard Marx: *Introduction à l'interprétation des œuvres pour piano de Beethoven* (1863). Obsolète de point de vue méthodologique, cette dernière reste intéressante par le matériel et les faits recueillis.

Parmi les travaux théoriques, rappelons *Esthétique de jeu au piano (Ästhetik des Klavierspiels*, 1860) d'Adolf Kullak. Il s'agit de l'essai de création d'un code encyclopédique des données importantes sur l'interprétation nécessaires pour le pianiste; la même tâche était fixée par Hugo Riemann dans son *Katechismus des Klavierspiels* (1888). Des recherches théoriques-pratiques généralisateurs sur l'art de jeu au piano étaient réalisées par différents auteurs allemands comme L. Köhler, H. Germer et autres.

Le développement de l'école pianistique française était dans une grande mesure dû au plus grand centre musical du pays, à savoir, le Conservatoire de Paris dont le maître principal du piano pendant une période assez longue était Antoine François Marmontel (1816-1898). En remplaçant son maître Pierre Zimmerman en 1848, il dirigea la classe jusqu'en 1887. Auteur de nombreuses pièces pour piano, il également écrivit plusieurs travaux musicographiques consacrés à des questions diverses de l'art du piano parmi lesquelles nous pouvons distinguer *Symphonistes et virtuoses* (1880), *Histoire du piano et de ses origines* (1885), *Les pianistes célèbres* (1878). Ces travaux n'ont pas perdu de leur importance jusqu'à présent, en particulier le dernier où l'auteur décrit les vies et les activités des pianistes connus de son époque ; témoin vivant de leur jeu, il était aussi familier avec certains d'entre eux.

Le développement de la pensée scientifique dans le domaine de l'art d'interpréter en France a fait apparaître plusieurs travaux théoriques, comme par exemple le *Traité de l'expression musicale* (1874) de Mathis Lussy (1828-1910). Ce travail étudie certaines régularités dans l'utilisation du rythme, de la dynamique et d'autres moyens d'expression en liaison avec des taches artistiques qui se posent dans la performance.

Les changements dans la musique pour piano, en ayant lieu déjà chez Beethoven, en modifiant graduellement l'approche et par la suite la technique pianistique, ont nécessité vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle une revue des méthodes et de la manière d'exécution - qui concernait particulièrement le domaine des mouvements des mains et du corps au temps du jeu. Ainsi, en parallèle avec la manière répandue du jeu « en doigts » - héritage des clavecinistes – la question du poids et de la pression de la main devient de plus en plus actuelle. Certainement, cela s'expliquait par la tendance à rapprocher le son du piano de celui du chanteur; déjà S. Thalberg recommandait d'utiliser des nouvelles méthodes motrices de toute la main afin d'obtenir un timbre mélodieux. Il insiste également sur le fait que dans les cantilènes elle doit s'enfoncer dans les touches en les pressant fortement et énergiquement, tandis que dans des mélodies douces il faut « pétrir », « chiffonner » les touches avec une main comme « dépourvue d'os » (*L'art du chant appliqué au piano*)<sup>1</sup>. Sur le poids et la pression de la main, H. Germer écrit plus tard dans son *Wie spielt Man Klavier* (1881); ils doivent, à son avis, sortir de l'avant-bras et pas de l'épaule à l'exception de quelques cas (comme par exemple, dans les octaves et les accords), où il recommande d'appliquer entièrement la force du bras.

Par ailleurs, avec la découverte de nouvelles possibilités, les anciennes méthodes continuaient d'être pratiquées assez largement. Louis Köhler (1820-1886), le pianiste et

---

1. Cité par Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, vol. 2, Moscou, Muzika, p. 102.



pédagogue de Koenigsberg, conseillant la technique des « marteaux », prône la main immobile dont le son est obtenu par les doigts-marteaux uniquement – principe proche de celui de Kalkbrenner. Dans son *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik* (1857-1858) Köhler insiste sur la nécessité des exercices mécaniques quotidiens longs autant pour les débutants que pour les pianistes professionnels. Il recommande aussi pour « des raisons humaines » - une fois toutes les règles des mouvements de doigts acquises - de s'adonner à des activités spirituelles (comme la lecture) pendant ces exercices, ou de jouer sur un clavier muet afin de « protéger » les oreilles ; méthode antipodale à celle de son contemporain Th. Leschetizky qui exigeait une concentration maximale et une exactitude figurative de chaque son et qui proposait de consacrer une partie du travail à une écoute mentale de la musique sans la jouer!

À cette période se marquent les trois types générales d'interprétations dont parlera plus tard Carl Adolf Martienssen (1881-1955) dans son livre *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* (Leipzig, Breitkopf, 1930) en distinguant des différents types de prétendues « volontés sonores créatives » (« schöpferischen Klangwille »): le classique, le romantique et l'expressionniste. Ainsi, suivant la classification de Martienssen, le type *classique* (dont les représentants sont Hans von Bülow dans la pratique pianistique et Adolf Kullak dans la théorie - *Asthetik des Klavierspiels*, 1860) est caractérisé par le principe « des détails vers l'ensemble » où la finition des détails est donc de première importance. « [...] une certaine mesure (« la mesure est l'âme de la musique »), une certaine phrase, un certain trait, une voix secondaire, une figuration de l'accompagnement sont au centre de notre attention. L'interprétation - comme également la technique - est basée sur l'élaboration des cellules les plus petites de la forme (le rythme, l'accentuation, l'articulation, *diminuendo*, *rallentando* etc.), sur des éléments particuliers de la mécanique pianistique (les gammes, les arpèges, la technique de mettre le premier doigt sous les autres), sur l'indépendance, l'uniformité et la liberté de chacun des doigts »<sup>1</sup>. D'où la prédominance du jeu de doigts (« La règle principale est celle du coup indépendant du doigt »<sup>2</sup>) ainsi que la rédaction des sonates beethoveniennes de Bülow, chargée de nombreuses petites remarques.

Naturellement, une telle position exige une clarté et une exactitude absolues dont la rigueur et la netteté du rythme ainsi que l'accentuation mise en relief deviennent facteurs de première importance. Position plutôt graphique, elle « préfère la plasticité au pittoresque, le

1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, Moscou, Sovietskii kompositor, 1966, p. 54.

2. Carl Adolf Martienssen, *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Technique pianistique individuelle sur la base de la volonté sonore créative]*, Moscou, Muzika, 1966, p. 100.

dessin à la couleur »<sup>1</sup>. L'utilisation de la pédale est par conséquent très sobre; dans ses remarques pour les études de Chopin H. von Bülow prévient contre l'abus de la pédale et des effets orchestraux, quant à lui-même dans ses dernières années - d'après le témoignage de K. Klindworth<sup>2</sup> – il jouait les œuvres de Beethoven presque sans pédale.

Un type contraire au décrit ci-dessus est celui du *romantique* ou de *l'extatique*. Ses porte-parole étaient L. Deppe et ses disciples (particulièrement R. Breithaupt), tandis que dans la pratique pianistique, selon l'avis de Martienssen, ce type a trouvé son incarnation plutôt chez Anton Rubinstein (évidemment nous pourrions ajouter à ce dernier Liszt, A. Reisenauer et autres) . La prédominance du subjectif, de l'émotionnel, du généralisateur sur l'objectif, le logique et le détaillé, ainsi que le traitement du piano *al fresco* – ce qui caractérisent ce type des « volontés sonores créatives » - amène parfois à une interprétation « d'esquisse », à une certaine négligence envers les détails - « car elle [cette « volonté sonore créative »] est loin de la finition de détails d'un joaillier »<sup>3</sup>. « Si j'avais pu jouer mes fausses notes comme le fait Rubinstein! - disait Bülow. - Chez moi on peut entendre chaque fausseté tandis que Rubinstein jette à la salle des fausses notes à poignée sans que personne ne le remarque!»<sup>4</sup> L'interprète de ce type s'inspire des associations poétiques, des images prises de la littérature et de la poésie. Beethoven est pour lui un « Tondichter », un « Poète des sons » qui s'inspirait d'idées surtout poétiques: pourtant Rubinstein disait qu'il pourrait mettre des textes littéraires sous chaque mesure de la sonate *Les Adieux*. C'est à lui également que nous sommes redevables pour l'image qui interprète le *Finale* de la *Deuxième Sonate* de Chopin comme « le vent qui hurle sur un tombeau solitaire ».

Pour ce type d'interprète le tout n'est pas un résultat d'une combinaison des détails, mais le point de départ. D'ici la tendance à une interprétation intégrale, « symphonique », improvisatrice qui « emporte » dans un élan une œuvre entière (conformément, le rôle de la pédale est beaucoup plus actif que chez les « classiques ») – et par conséquent la tendance à des mouvements libres, « naturels » du point de vue physiologique, à un jeu par des arcs, avec le poids de toute la main.

Le troisième et le dernier type des « volontés sonores créatives », *l'expressionniste* ou *expansive* – représenté par F. Busoni (d'après la classification de Martienssen) – est

---

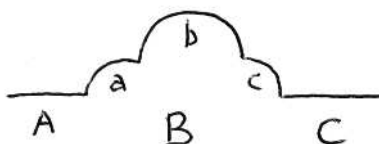
1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., pp. 54 – 55.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. Carl Adolf Martienssen, *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Technique pianistique individuelle sur la base de la volonté sonore créative]*, op. cit., p. 108.

4. *Ibid.*, p. 102.

« intermédiaire », une sorte de synthèse des deux premiers. Ce type, en rejetant d'un côté la « rugosité » romantique ainsi que le pédantisme classique de l'autre, aspire plutôt à l'expression qu'à la forme, plutôt à la concentration, à une « froidure chaude » qu'à une « éruption »; suivant la définition de Martienssen, il « aspire à un objectivisme en surmontant le subjectivisme »<sup>1</sup>. « La construction de grandes surfaces et leur juxtaposition sont donc le vrai matériau de la volonté formatrice. Évidemment, chaque détail, chaque changement de couleur trouve sa place, mais il doit reculer devant les grandes unités qui forment la faculté de pensée de la « volonté sonore créative expansive »<sup>2</sup>. Ainsi s'explique l'aspiration de Busoni à l'orgue ; ses transcriptions pour orgue et ses rédactions des œuvres de Bach ont la tendance à une division de l'œuvre par des grandes masses, des unités volumineuses. Cette faculté de pensée trouve son expression déjà dans le dessin architectural dont Busoni accompagne la première fugue du *Clavier bien tempéré*<sup>34</sup>:



Contrairement à deux types précédents d'interprètes, le type « expressionniste » n'a pas trouvé son « renforcement » théorique; lacune compensée d'ailleurs par le *Klavierübung* de Busoni dont les principes techniques se révèlent: elle est basée sur des positions fixées et sur « l'union d'acier » de l'avant-bras (sans les ressorts de la main) quand les gammes et les passages sont divisés (mentalement et techniquement) par des grands complexes qui déterminent toutes les particularités techniques jusqu'au doigté (l'utilisation des positions de cinq doigts – contrairement à des positions de trois doigts chez les « romantiques »).

Évidemment ces trois types n'existent presque pas dans leur état pur, mais sont par contre répandus dans différentes variations avec toutes les sortes de gradations intermédiaires où ces types basiques sont mélangés dans des proportions diverses. En se référant au principe de la tendance d'un certain type d'une compensation de son unilatéralisme distinguée par Jung,

1. *Ibid.*, p. 115.

2. *Ibid.*, p. 116.

3. *Ibid.*, p. 118.

4. Il s'agit probablement de la recherche architectonique de l'intégralité qui trouve son expression dans une montée émotionnelle et dynamique suivant laquelle le secteur B (la partie du développement qui commence en fait de la mesure 10 de la *Fugue* et se termine dans la mesure 23) dépasse ses limites en propageant cette montée également aux secteurs adjacents, c'est à dire, à la deuxième partie de l'exposition et au début de la reprise.

Grigori Kogan remarque qu'ainsi « les grands « statiques » aspirent à la vitalité et à l'énergie de l'interprétation romantique – justement comme les grands « extatiques » essayent d'obtenir la clarté et la finesse classique »<sup>1</sup>.

Il faut également prendre en considération que chaque époque a son type dominant. Ainsi un type d'artiste classique comme Bülow devait être influencé considérablement par des idéaux romantiques (G. Kogan note par ailleurs qu'en déterminant l'art de Bülow comme « classique », Martienssen lui-même était « en captivité » d'une compréhension romantique du classicisme en prenant pour ce dernier le « romantisme académiste »)<sup>2</sup>. Il ne s'agit donc pas d'une classification de force de tous les artistes dans ces trois types, mais plutôt d'une recherche pour chacun des types « mélangés » la technique individuelle.

Bien que Martienssen considère le classicisme, le romantisme et l'expressionnisme comme les trois catégories éternelles qui correspondent aux types généraux de la constitution psychique de l'homme (et par conséquent, apparaissent - modifiés par le temps – pendant tous les étapes de l'évolution artistique de l'humanité), il peut nous sembler toutefois assez significatif que des idées pareilles soient apparues en résumant les acquis dans l'art d'interpréter du XIX<sup>e</sup> siècle. Il nous faut probablement reconnaître une certaine légitimité de la remarque de Kogan en ce qui concerne la position romantique de Martienssen. Son travail nous ouvre cependant une perspective générale des tendances principales du pianisme du XIX<sup>e</sup> siècle et peut nous expliquer la diversité d'approches – techniques et artistiques.

Comme il a été dit au début du chapitre, des nouveaux foyers musicaux - russe, polonais, tchèque, norvégien - ont commencé à participer de façon active dans le développement général du pianisme européen. La musique pour piano de compositeurs comme Grieg, Smetana, Moniuszko, Moussorgski, Tchaïkovski, Scriabine, Rachmaninov a exercé son influence – par la nouvelle vision des choses – sur la technique pianistique. L'école pianistique polonaise – et particulièrement l'activité d'une des figures les plus prépondérantes de cette période, à savoir de Th. Leschetizky – sera étudiée plus tard dans le texte. Quant à l'école russe, elle a laissé un héritage considérable dans le domaine du développement de la pensée théorique liée à l'interprétation.

Une des caractéristiques de l'école pianistique russe – comme d'ailleurs de l'art russe de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en général – est la vision réaliste (et parfois littéraire) en ce qui concerne la position vers l'art visuel et la musique, du monde. D'un autre côté l'aspect virtuose n'était jamais au premier plan, mais était soumis à une conception générale de l'œuvre

---

1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., p. 63.

2. *Ibid.*, p. 64.

– nous pouvons voir cela dans les interprétations de Rachmaninov, par exemple. Cette position – tracée par A. Rubinstein – trouve son appui dans la pensée musicale littéraire: « [...] ils [les jeunes artistes] ne comprennent point que cela est justement la chose [la technique] à laquelle les grands virtuoses n'auraient jamais pensé et que leur tourment n'était qu'une seule envie éternelle de faire connaître leur propre somme d'impressions, unique pour chacun d'entre eux. Et quand ils le réussissent [...] la technique en sort *ipso facto* »<sup>1</sup>. Cette citation passionnée (et évidemment exagérée) du livre de Mikhaïl Kurbatov *Quelques mots sur l'exécution artistique au piano* (1899) reflète cependant une certaine vision des choses suivant laquelle l'intégralité, le profondeur et l'exactitude de l'image de l'art font inévitablement naître des moyens nécessaires à la réalisation de cette dernière. En nous rappelant la classification de Martienssen, nous devons reconnaître qu'une telle position appartient au type romantique où les détails sont subordonnés à l'intégralité - facteur qui n'empêchait pas d'ailleurs une virtuosité brillante des grands pianistes russes.

La deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est une période du développement intensif de la pensée critique russe sur la musique et particulièrement sur l'art d'interpréter. Il suffit de mentionner les recherches d'Alexandre Serov (1820 - 1871), de Mikhaïl Kurbatov (1868 - 1934), d'Alexandre Boukhovzev (1850-1897), de César Cui (1835-1918) et d'autres. Les travaux d'Alexandre Serov des années 1850-1860-es en concentrant des idées avancées dans ce domaine, manifestent une position réaliste envers l'interprétation des œuvres musicales. En percevant l'art comme *la réflexion de la vie*, Serov luttait contre deux tendances dont la première est celle de la virtuosité comme fin en soi, du brillant superficiel: « Leur [des virtuoses] interprétation, leur jeu sont beaucoup plus importants que ce qu'ils jouent: le « moyen » chez eux a reçu le sens d'un but, tandis que le vrai but de leur art leur échappe »<sup>2</sup>. D'un autre côté l'objet de sa critique était l'exactitude pédante qui ne laisse pas la possibilité de transmettre le sens profond de l'œuvre: « la transmission exacte du texte musical écrit ne signifie encore rien pour une vraie interprétation. Il faut développer en soi le savoir de comprendre le sens de l'énoncé musical, de concevoir le mystère de la poésie de la musique »<sup>3</sup>. La ressemblance des idées de Serov et de Kurbatov est assez évidente:

Un contraste total avec le jeu artistique et vivant d'Anton Rubinstein est celui du « jeu objectif ». Cette optique s'est répandue ces

---

1. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, op. cit., p. 240.

2. *Ibid.*, p. 237.

3. *Ibid.*, p. 238.

derniers temps en Allemagne et même dans d'autres pays; on peut se rappeler de nombreux musiciens connus, et surtout de pianistes qui représentent cette idée. Les motifs qui ont causé la nécessité d'une interprétation objective sont en fait assez généreux, sérieux et nobles. Comment? - disent les partisans de cette position, - nous devons prendre le chef-d'œuvre d'un génie comme notre propriété pure en y introduisant inévitablement nos traits de caractère, nos défauts et ainsi affaiblir et diminuer sa beauté? Schumann disait que seul un génie est capable de comprendre un autre génie. Quel droit avons nous donc à altérer des chefs d'œuvres, inaccessibles à notre compréhension en les interprétant suivant nos caractères et notre lecture? Non, nous sommes obligés de jouer ces œuvres de façon objective! Que l'œuvre parle d'elle-même! Il est ridicule d'exiger plus que cela en rajoutant à des œuvres pareilles quelque chose de personnel! Il faut être plus élevé!

Ainsi les œuvres classiques en général et la musique de Beethoven en particulier sont jouées par les adhérents de cette tendance d'un point de strictement objectif. Mais comment cette objectivité s'exprime-t-elle?

De manière à ce que l'interprète ne fasse correspondre son humeur à celle de l'œuvre exécutée et qu'il n'ait pas les sentiments profonds dont l'œuvre est imprégnée (il est même obligé de ne pas les avoir).

L'interprète fait sortir de l'instrument des sons qui ne l'emportent pas en le laissant calme et impassible – et les mêmes sons font d'ailleurs le même effet sur les auditeurs. L'impression des sentiments et des pensées du compositeur est donc détruite; tout ce qui nous reste est seulement une forme et une succession de sons, c'est à dire le côté extérieur, la coque de l'œuvre, tandis que le côté artistique, le plus précieux – qui est justement ce que nous appelons *l'art* – est perdu totalement.

(Mikhail Kurbatov, *Quelques mots sur l'exécution artistique au piano* ).<sup>1</sup>.

Cette citation nous donne un témoignage de l'existence (déjà à cette époque!) d'une position conservatrice envers les œuvres de Beethoven et de Mozart qui sont devenues « classiques » dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui – pour certains interprètes – sont entrés dans la catégorie des « intouchables ». Remarquons qu'au même moment, les œuvres des compositeurs romantiques étaient traitées d'une manière assez créative et parfois avec une telle liberté qu'il s'agissait plutôt d'une co-création de l'interprète avec le compositeur – ce qui plus tard donnera cependant lieu à un style « neutre » et « objectif » de l'interprétation des œuvres de ces derniers.

---

1. *Ibid.*, p. 239.

## **b. Les plus grands centres pianistiques. L'activité pédagogique tardive de Liszt**

Bien que « répandu » vers l'extérieur en sortant des frontières de la France et de l'Allemagne, le pianisme de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (surtout des années 1850-1880) se concentre (se localise) dans plusieurs foyers. Il s'agit de grandes personnalités qui, entourées de nombreux élèves, ont formé différentes écoles pianistiques. En premier lieu c'est F. Liszt à Weimar, A. Rubinstein à Saint-Pétersbourg, N. Rubinstein à Moscou et Th. Leschetizki à Saint-Pétersbourg et plus tard à Vienne. Évidemment le panorama pianistique incluait d'autres pédagogues assez importants, comme par exemple A.-F. Marmontel à Paris ou K. Mikuli à Lvov (Lemberg) - et finalement, des pianistes plus ou moins connus dont l'activité comprenait l'enseignement du piano (H. von Bülow, C. Tausig et autres).

Dans cette période nous pouvons observer une diversité assez impressionnante d'approches et de techniques: le *jeu perlé* de Tausig, de R. Joseffy ou de L. Diémer s'opposait au constructivisme de H. von Bülow quand les deux créaient un contraste avec le jeu *al fresco* d'A. Rubinstein ou de Liszt. Ce dernier après s'être installé en Weimar (à partir de 1849 jusqu'à 1858 et après la pause d'une dizaine d'années jusqu'à sa mort en 1886), a fait de cette ville le centre de son activité pédagogique en la transformant de cette manière en un foyer musical connu. Beaucoup de ses élèves (dont la plupart sont devenus transmetteurs fidèles de ses idées) étaient eux-mêmes pianistes éminents: Bülow, Tausig, Timanova, Siloti, Friedheim, Sauer, Reisenauer, Stavenhagen, Rosenthal. Les jeunes pianistes venaient chez Liszt de différents pays en ayant chacun son propre système de jeu acquis au cours de leurs études avec leurs maîtres; ainsi par exemple A. Siloti vint à Liszt après avoir terminé ses études chez N. Rubinstein, tandis que M. Rosenthal fut l'élève de Mikuli et de Joseffy. Il n'était pas facile d'entrer dans la classe du Maestro; pour cela il fallait l'intéresser en tant que pianiste – ou par intervention de personnes respectées par Liszt même.

Alexandre Borodine qui était présent dans les leçons données par Liszt à ses élèves dans les années 1870 écrit:

Dans chaque cours il y a une dizaine, quinze, même vingt élèves, dont la plupart était des filles. Généralement, tout le monde ne joue pas, mais une partie quand il n'y a toujours pas d'ordre fixe. Les leçons sont construites de manière à ce que les élèves jouent à Liszt ce qu'ils ont préparé; il les écoute, les arrête, fait ses remarques et démontre lui-même comment il faut jouer un certain morceau. Liszt ne donne jamais à quelqu'un rien de particulier à apprendre, en laissant à chacun de choisir ce qu'il veut. Les élèves reçoivent toutefois de façon directe ou oblique son accord pour préparer une certaine pièce, parce qu'il leur

arrive parfois de commencer à jouer quelque chose que Liszt n'aime pas, quand il les arrête sans cérémonie en leur disant: « Laissez, que jouez-vous un fatras pareil! » ou en faisant une remarque sarcastique à l'adresse de l'œuvre choisie. Il néglige *la technique* au sens étroit de cette notion en se concentrant plutôt sur la transmission juste du caractère et de l'expression de la pièce. Cela s'explique d'ailleurs par le fait que la plupart de ses élèves ont déjà une technique assez élaborée - bien qu'appartenant à différents systèmes. Il n'impose non plus ni sa propre manière, ni des exigences « mesquines » en ce qui concerne les positions des doigts et les méthodes d'attaque en se rendant compte parfaitement que l'individualité joue ici un rôle important. D'ailleurs, il n'est pas contre les démonstrations et les explications de ses méthodes, quand il voit des difficultés dans l'exécution d'un certain morceau. Les relations entre Liszt et ses élèves sont familières et chaleureuses et ne ressemblent point à celles entre le maître et l'élève<sup>1</sup>.

Il semble que les méthodes pédagogiques de Liszt ainsi que sa propre manière de jouer s'était modifiée au fil du temps. A. Borodine – qui l'a écouté dans sa période tardive – caractérise son style comme « simple, sobre et strict, sans affectation et effets spectaculaires » (il rajoute d'ailleurs qu'il avait en même temps « une abîme de force, d'énergie, de passion et de feu »)<sup>2</sup>. A. Boissier décrivit autrement le jeu du jeune Liszt : « sa poitrine halète, ses yeux brillent [...] en ces moments, il joue avec une telle force et vitesse que le piano commence à sonner avec une luminosité et un éclat hors du commun »<sup>3</sup>. De la même source nous apprenons certaines de ses méthodes techniques: « Liszt recommande particulièrement qu'on fasse cet exercice, des heures de suite, en lisant et avec tout le soin possible »<sup>4</sup>. Des exercices de la sorte étaient assez populaires dans la première (et même dans la deuxième) moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – rappelons-nous *Systematische Lehrmethode* de L. Köhler ou du guide mains de Kalkbrenner. D'ailleurs Liszt lui-même avoua son abus de technique dans sa jeunesse, mais d'un autre côté, dans sa période tardive - en se permettant de négliger le côté financier - il n'avait dans sa classe que des pianistes plus ou moins murs et par conséquent, il put se concentrer sur l'aspect artistique uniquement.

---

1. Alexandre Borodine, *Воспоминания о Листе. Лист у себя дома в Веймаре* [*Souvenirs de Liszt. Liszt chez lui à Weimar*], Moscou, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1953, p. 52.

2. *Ibid.*, p. 51.

3. Auguste Boissier, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier en 1832*, Paris, Champion, 1927, p. 36.

4. *Ibid.*, p. 36.



### c. Anton et Nikolai Rubinstein : la différence dans l'approche pédagogique

Un autre phénomène unique en son genre dans le monde pianistique et pédagogique du XIX<sup>e</sup> siècle est celui des frères Rubinstein en Russie. Anton Rubinstein (1829-1894), l'élève d'Alexandre Villoin (1804-1878) a commencé son activité artistique en tant qu'enfant prodige: il donna son premier concert en solo à Moscou quand il avait neuf ans et puis il fit une tournée de concerts en Europe (1840-1843) accompagnée aussi d'un très grand succès.

Son répertoire incluait une quantité immense d'œuvres y compris celles des moins connues de Beethoven et des romantiques. La couronne de l'activité éducative de Rubinstein fut ses « Concerts historiques » bien connus (1885-1886). Les programmes comprenaient tous les compositeurs qui écrivaient pour le piano ou pour le clavecin, à partir des virginalistes anglais jusqu'aux contemporains russes de Rubinstein. Il donna ses concerts à Saint-Pétersbourg, à Moscou, à Vienne, à Berlin, à Londres, à Paris et à Leipzig (dans chacune de ces villes sept fois) et à Dresde, à Prague et à Bruxelles trois fois.

En période saisonnière des années 1887/88 et 1888/1889 Rubinstein a donné une série de concerts-leçons dits « L'histoire de la littérature musicale pour piano » dont le premier et le plus grand de cette série comprenait mille trois cent deux pièces de soixante dix neuf auteurs! Il a joué les *Quarante huit Préludes et Fugues* de Bach, *Trente deux Sonates* de Beethoven, presque toutes les œuvres de Schumann, Chopin et beaucoup d'autres œuvres.

Les interprétations de Rubinstein impressionnaient par leur élan et leur force unique : « Personne n'avait cette conception puissante, poétique, réfléchie et sincère de l'ensemble et cette incarnation titanesque dans les sons [...] » (A. Ossovski)<sup>1</sup>. La manière monumentale *al fresco* se combinait avec une vue réaliste et parfois littéraire sur l'art d'interpréter. Nous le voyons particulièrement d'après les remarques données à ses élèves; ainsi sur l'introduction de la *Première Ballade* de Chopin il dit: « Cela signifie: « écoutez, je vais vous raconter une triste histoire » - et doit être joué de façon déclamatoire, il faut parler »<sup>2</sup>. L'activité pédagogique de Rubinstein fut concentrée généralement au Conservatoire de Saint-Pétersbourg (les années 1860, fin des 1880-es – début des années 1890-es). Parmi ses élèves se trouvaient J. Hofmann, G. Kross, M. Terminski, S. Poznanski, E. Holyday. Dans l'éducation des jeunes pianistes Rubinstein avait pour premier but le développement de l'individualité artistique et indépendante de l'élève. Il exigeait en particulier une exactitude absolue de l'image intérieure évoquée par l'œuvre et conséquemment une

1. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, op. cit., p. 228.

2. *Ibid.*, p. 229.

précision de chaque son. Ainsi au sujet de la quatrième pièce des *Kreisleriana* il avait demandé une fois: « Quel caractère? » - « Rêveur », - répondit l'élève. - « Oui, donnez donc cet esprit rêveur dans le son; prenez la note plusieurs fois en l'écoutant jusqu'à l'obtention de la vraie nuance. Comme ça ». A. G. [Rubinstein] a pris une note: « Est-ce un son rêveur? Non, c'est *piano*, mais cela n'est pas encore le son, - il a pris cette note autrement, - non, toujours pas. Et celui-ci est justement la nuance rêveur demandé »<sup>1</sup>.

Le frère d'Anton Rubinstein, Nicolai (1835-1881), le fondateur du Conservatoire de Moscou et de la section de Moscou de *L'association russe musicale* (la section de Saint-Pétersbourg était dirigé par son frère Anton) a consacré à ces deux organisations toute sa vie. Enfant prodige comme son frère, il a terminé ses études chez Villoin quand il avait treize ans en jouant le *Don Juan* de Mozart-Liszt. Une carrière de grand virtuose s'ouvrait devant lui, mais il refusa la plupart des propositions de tournées en faveur de l'enseignement et de son activité dans « L'association »; en jouant de préférence à Moscou, il donnait habituellement un concert par an à Saint-Pétersbourg. Parmi ses performances à l'étranger, les plus grands succès étaient ses concerts à Paris en 1878. Le jeu de N. Rubinstein était caractérisé - comme chez son frère - par une force et un élan ; cependant sans l'impulsion spontanée de ce dernier, il était plus exact et plus clair.

N. Rubinstein était connu comme interprète des œuvres de P. Tchaïkovski; c'est pour lui que furent écrits le *Premier* et le *Deuxième Concertos pour piano*. « Si l'on veut se faire une impression de l'image virtuose de N. G. Rubinstein, il devra prendre le *Premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski ainsi que son génial *Trio* dédié à la mémoire du grand artiste. L'idée la plus voyante peut être cependant reçue du *Trio*, bien qu'il n'y ait personne qui puisse le jouer comme le ferait le grand artiste à qui il fut dédié, à savoir N. G. Rubinstein. Pour ceux qui connaissaient le disparu, dans chacune des variations du *Trio*, son image apparaît inspirée par une humeur ou par une autre. Évidemment, en écrivant cette œuvre, son ami surgissait devant Tchaïkovski comme vivant » (N. Kachkine)<sup>2</sup>.

Nicolai Rubinstein était un grand pédagogue. Il avait parmi ses élèves S. Taneev, A. Siloti, E. von Sauer. D'après quelques témoignages, il était plus attentif et sensible que son frère. A. Siloti - qui après la mort de son maître N. Rubinstein prit plusieurs leçons chez Anton (avant

---

1. E. N. Vessel, *Некоторые из приемов указаний и замечаний А Г Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в С Петербургской консерватории* [Certains des techniques, remarques et observations d'A. G. Rubinstein dans sa classe au Conservatoire de Saint-Pétersbourg], St-Pétersbourg, 1901, p. 12.

2. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства* [Histoire de l'art du piano], op. cit., p. 235.

de partir à Weimar afin de continuer ses études chez Liszt) - se souvient de ces rencontres:

Il [A. Rubinstein] s'approcha du piano et commença à jouer. Il joua de telle manière que peut être peu souvent dans la vie il avait joué ainsi. Il n'y avait pas ici de quoi apprendre et moi comme pianiste n'existais pas devant lui. [...] Si ce n'est la reconnaissance de ma propre nullité, j'avais un sentiment de quelque blessure. Involontairement je me suis souvenu des leçons avec Nicolai Rubinstein, qui nous jouait toujours de telle façon que nous ne perdions de vue le point le plus proche de l'idéal, c'est à dire, il s'adaptait aux capacités de chaque élève en jouant si bien en sa mesure que l'élève avait toutefois l'espoir d'arriver une fois à ce point. N. G. Rubinstein jouait pour chaque élève de façon différente, à savoir, plus l'élève était bon, mieux il jouait et inversement <sup>1</sup>.

« Ce n'est pas par partialité ou par adoration aveugle, - écrit E. von Sauer, - mais issue d'une seule conviction profonde que j'affirme qu'il n'y eut jamais de pédagogue égal à N. Rubinstein. Je vais même plus loin et j'ose exprimer une crainte qu'il est assez douteux qu'un pédagogue de possibilités si illimitées et de polyvalences infinies pareilles renaîtra d'ici peu »<sup>2</sup>.

Il est vrai que N. Rubinstein avait de nombreuses qualités pédagogiques. Mais son talent artistique exerça également son influence sur les élèves: ainsi par exemple, il fut habitué à jouer entièrement les œuvres étudiées par ses élèves sans se restreindre à la démonstration des morceaux seulement. Ses élèves furent éduqués sur un répertoire très large qui comprenait également la connaissance de la musique contemporaine. « Bien que des œuvres comme *Concerto en la mineur* de Grieg et *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms (qui sont devenus aujourd'hui l'apanage de tous les pianistes) –, se rappelle von Sauer, - étaient chez nous en Allemagne encore des nouveautés dans les programmes de concerts et que personne ne pensait les appliquer dans un cadre éducatif, il y avait déjà longtemps qu'elles brillaient dans son [de N. Rubinstein] répertoire et l'on pouvait les écouter dans les murs du Conservatoire de Moscou »<sup>3</sup>.

N. Rubinstein était un véritable éducateur, il inculquait à ses élèves une attitude sérieuse dans l'activité artistique et développait leur volonté de travailler. Dans sa classe on conversait souvent au sujet de concerts, de nouvelles œuvres, d'articles de journaux musicaux. Certains

1. Alexandre Siloti, *Мои воспоминания о Листе [Mes souvenirs de Liszt]*, Saint-Petersbourg, L'auteur, 1911, pp. 45-46.

2. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, op. cit., p. 235.

3. *Ibid.*, p. 236.

des élèves recevaient des taches pour le développement des qualités de compositeurs – comme par exemple écrire des cadences pour les concertos étudiés. Opposé aux exercices mécaniques, N. Rubinstein insistait sur la compréhension complète de la problématique de l'œuvre en appliquant différentes techniques avec une grande diversité de mouvements des mains. Il a tenu – comme nous l'avons pu apprendre des mémoires de Siloti dans le texte ci-dessus - une approche individuelle à chaque élève. Ses traditions pédagogiques ont contribué à l'essor de l'école pianistique de Moscou à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### **d. L'école Leschetizky**

Theodor Leschetizky (1830-1915), un des plus grands pédagogues de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a élevé plusieurs générations de pianistes parmi lesquels en tant que virtuoses et pédagogues se trouvent V. Puchalski, A. Yesipova, V. Safonov, I. Paderewski, M. Hambourg, O. Gabrilovich, A. Schnabel, I. Friedman, B. Moiseiwitsch. Né en Pologne (Lancut), son activité pédagogique fut localisé à St.-Saint-Pétersbourg (1852-1878) et puis à Vienne. Élève de Karl Czerny, il a adopté la tradition pianistique qui remonte à Beethoven - « plus tard Leschetizky disait souvent qu'il n'enseignait que ce que Czerny lui avait appris ; il faut remarquer que ce dernier prêtait une attention particulière à la musique de Beethoven – son maître – en la faisant connaître de façon détaillée à ses élèves par les principes stylistiques d'interpréter ses œuvres »<sup>1</sup>.

Pédagogue créatif, Leschetizky a joué un rôle important dans le développement des principes avancés de l'enseignement dans lesquels la *conscience* est devenu un facteur de première importance. Dans le travail avec ses élèves, Leschetizky recommandait non seulement de prêter une oreille très attentive à chaque étape d'une interprétation, mais aussi de l'analyser soigneusement. « Ne jouez pas sans arrêt, - disait-il. - En terminant un morceau et en écoutant attentivement votre exécution, faites une petite pause pendant laquelle vous vous rappellerez comment vous l'avez joué et critiquerez le résultat. Cela n'est qu'en réalisant clairement ce qui était bien ou mal dans votre exécution que vous pourrez continuer à travailler – en affermissant les bons côtés et en éliminant les défauts. Travaillez toujours avec l'ouïe et avec critique » (S. Maykapar)<sup>2</sup>.

---

1. Ekaterina Shikova, *Этюды о школе Лешетицкого [Études sur l'école Leschetizky]*, Saratov, Le Conservatoire d'Etat de Saratov L. V. Sobinov, 2007, p. 75.

2. *Ibid.*, p. 11.

« Ceux qui travaillent suivant les recommandations de Leschetizky, - se souviennent des pianistes qui connaissaient sa méthode, - pratiquement, ils ne jouent que vingt minutes pendant une heure d'exercices ; le reste du temps est consacré à un travail silencieux et concentré du cerveau »<sup>1</sup>. Il est assez remarquable que parmi ses élèves, celui qui jouait plus de trois heures par jour était considéré comme un fainéant ! « Avez-vous vu, - disait-il, - un peintre qui dans son travail sur un tableau conduit son pinceau sans arrêt ? Après avoir touché la toile il s'éloigne du tableau en le regardant de loin. Seulement après cette pause pendant laquelle il critique le résultat reçu, il continue de travailler »<sup>2</sup>.

Le livre de Malwine Brée, *Base de la méthode Leschetizky* (1902), publié « avec l'autorisation du maître », nous a restitué des informations précieuses sur les principes de son travail ; il nous révèle particulièrement les manières de la familiarisation et de la mémorisation d'un nouveau texte musical. Citons-en une certaine partie :

On lit des yeux le passage plusieurs fois avec attention jusqu'à ce qu'on voie les notes distinctement en pensée. Ensuite on se les répète plusieurs fois mentalement ou à haute voix, et alors seulement on joue la mesure ou la phrase de mémoire – mais pourtant pas plus vite que la mémoire n'est capable de dicter les notes.

Si l'on a oublié une note, il ne faut pas la chercher à tâtons ou en continuant de jouer d'après l'oreille, mais on tâche de retrouver de tête ce qu'on a oublié. Si ceci ne réussit pas, alors seulement on jette un coup d'œil sur la musique.

Peut-on jouer la phrase par cœur d'une façon irréprochable et sans hésitation, même lentement, on continue exactement de la même manière. On ajoute chaque fois le passage appris en dernier et on essaie de jouer le tout depuis le commencement. C'est une manière d'apprendre par cœur « en forme d'addition ».

S'il vous semble avoir oublié le lendemain ce que vous avez appris la veille, il ne faut pas vous décourager, mais retravailler le passage oublié. On le possédera vite de nouveau et après quelques jours d'étude de ce genre l'on en sera maître pour toujours.

On procède ensuite au travail de détails et de nuances, on met de l'animation dans les phrases et l'on règle la lumière et les ombres. Mais ce n'est que pas à pas qu'on avance dans la dynamique et la technique, tout comme pour les exercices de mémoire, p. ex. en travaillant les grands passages par morceaux détaillés.

On n'oublie plus jamais un morceau appris d'après cette méthode, même lors qu'on ne le répète pas souvent, de plus la mémoire et les doigts ne vous abandonnent pas si facilement au moment décisif comme chez mes pianistes habitués à un travail machinal des doigts<sup>3</sup>.

1. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, op. cit., p. 211.

2. *Ibid.*, p. 212.

3. Malvine Brée (éd.), *Base de la méthode Leschetizky*, Paris, M. Eschig, [1902], p. 58.

Les résultats de cette méthode étaient impressionnants : A. Yesipova par exemple, alors âgée de dix-sept ans avait appris *Concerto en ré mineur* de Mozart en trois jours ; dans le même délai, elle apprit également le *Premier Concerto* de Chopin, tandis que pendant sa tournée en Amérique, elle prépara dans le court espace de temps de quelques jours dix-huit nouvelles œuvres de compositeurs américains.

« Il est particulièrement intéressant de voir, - écrit E. Schikova, - qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – au début du XX<sup>e</sup> existait un système d'enseignement qui dotait de compétences professionnelles solides et qui contribuait à un développement intellectuel sérieux en assurant une vie professionnelle complète et longue ; système qui éliminait des maladies professionnelles, qui donnait une haute culture de production sonore et qui équipait de méthodes de maîtrise rapide et qualitative de la littérature musicale ainsi que d'une mémorisation à longue durée des textes musicaux.

Les analyses des sources documentaires ainsi que l'expérience historique professionnelle montrent qu'à proprement dit, il ne s'agit pas d'une méthode seulement ; pourtant une méthode n'est-elle pas comme une plante transplantée dans un autre sol, se modifiant en recevant des qualités différentes quand elle est utilisée par d'autres »<sup>1</sup>.

Il n'existait aucune méthode. L'enseignement de Leschetizky fut quelque chose de beaucoup plus grand qu'une méthode. Ce fut une action visant à libérer tout le potentiel caché de l'élève. Elle s'adressait à l'imagination, au goût, à la responsabilité personnelle de l'élève, mais elle ne contenait pas un programme de réussite et n'indiquait pas non plus de voie facile à ce dernier<sup>2</sup>.

Cela n'est pas la méthode, mais la Personnalité du Maître qui est la priorité. Pourtant il y a bien des personnes qui ont l'expérience, les connaissances, le professionnalisme, mais tout le monde n'est pas capable d'intéresser, d'inspirer, d'organiser le travail de l'autre, de transmettre sa compétence sans imposer sa propre expérience, mais en découvrant le potentiel de l'élève, de montrer sa *personnalité* avec toutes les particularités individuelles et ensuite de reconnaître son *individualité*, même si les manifestations, les positions et les voies trouvées de cette dernière s'écartent avec ceux qui sont initialement prévues par le système d'étude – seul un Personnage Exceptionnel, une Forte Individualité est capable de le faire<sup>3</sup>.

---

1. Ekaterina Shikova, *Этюды о школе Лешетизского [Études sur l'école Leschetizky]*, op. cit., p. 7.

2. Arthur Schnabel, « Ты никогда не будешь пианистом! » [« Tu ne seras jamais pianiste ! »], Moscou, Klassika-XXI, 1999, p. 147.

3. Ekaterina Shikova, op. cit., p. 7.

A propos de la révélation du potentiel caché dont parle Schnabel, citons des mémoires de Samuel Maykapar – qui à son tour se souvient d'une histoire racontée par Leschetizky :

Dans ma pratique j'avais un cas particulier. Pendant longtemps j'essayais d'éliminer des défauts techniques, rythmiques et de pédale chez une de mes élèves. La cause de ces défauts fut une mauvaise formation qui l'avait guidé avant de commencer nos études. En parallèle avec le travail d'élimination de ses fautes, je prêtais beaucoup d'attention au phrasé ainsi qu'à la finition artistique de son jeu. A cause de tous ces défauts mentionnés, je ne pouvais même pas envisager chez cette élève quelque talent. Et voilà, après une de nos leçons habituelles pendant laquelle je continuais – comme d'habitude – la correction des insuffisances de son jeu, elle était venue à la prochaine leçon totalement transformée. A ma grande surprise, j'ai vu dans cette leçon qu'il s'agissait d'un grand talent. J'explique ce phénomène parce que le potentiel naturel était « enchaîné » par les défauts acquis à la suite d'un mauvais enseignement. Par mon travail d'élimination je « brisais » donc un maillon après l'autre de cette chaîne qui paralysait son jeu. Lors de la dernière leçon, j'avais réussi à briser le dernier maillon, son talent naturel s'est libéré et s'est manifesté clairement dans la leçon qui s'ensuivit<sup>1</sup>.

Il faut remarquer l'ingéniosité de Leschetizky ainsi que sa capacité à trouver diverses solutions pour les tâches techniques : « J'étais étonné souvent quand les problèmes techniques sur lesquels je travaillais sans succès, étaient résolus avec facilité sur place d'après ses instructions »<sup>2</sup>. Il possédait entre-autre une grande diversité de techniques et de moyens de production du son au piano : « Mettez ici votre cinquième doigt en tenant la main haut sur lui et vous recevrez la force et la nuance nécessaires pour ce passage »<sup>3</sup>. Ou encore par exemple : « Mettez doucement votre quatrième doigt allongé sur la touche noire afin d'obtenir un imperceptible *pianissimo* »<sup>4</sup>.

La qualité du *son* dans ses gradations et nuances ainsi que les moyens de sa production étaient un facteur de première importance dans le XIX<sup>e</sup> siècle - et particulièrement à l'école de Leschetizky – Yessipova (son élève et sa deuxième femme). Dans son travail *Études sur l'école Leschetizky* E. Schikova accentue la nécessité d'obtenir un son « écologiquement propre » par oscillation pleine de la corde qui donnera alors le ton avec tous ses *overtens* (harmoniques) : « Afin d'exercer son influence sur l'auditeur, le son doit être perçu dans son intégralité et pour cela il lui faut surmonter les barrières spatiales acoustiques. Les fréquences basses ne survolent pas six mètres, tandis que les hautes surmontent facilement cette barrière.

---

1. *Ibid.*, pp. 17-18.

2. *Ibid.*, p. 12.

3. *Ibid.*, pp. 31-32.

4. *Ibid.*, p. 32.

Par conséquence, pour des qualités de « vol » le son doit être saturé à hautes fréquences. [...] Justement ces dernières provoquent la résonance du cerveau en exerçant leur influences sur les fonctions de la pensée : la mémoire, *l'imagination spatiale* »<sup>1</sup>.

Plus bas dans le texte E. Schikova explique les méthodes de production du son pratiquées dans l'école Leschetizky – Yessipova : avant tout on redressait la respiration pour qu'elle soit pleine (diaphragmatique) car celle-ci est la base du son et du rythme. Elle assure également un travail stable des muscles ainsi que la position et la tenue correctes devant le piano. Ensuite, parce que l'impact avec la corde par le mécanisme du clavier comprend l'engagement des lois physiques, il existait un système d'acquisition des sensations tactiles qui servait spécialement pour sentir l'appui, le fond de la touche.

Afin de faire sonner toute la corde (c'est à dire, la faire osciller entièrement), il faut jouer « vers l'instrument », « du soi envers le piano », en avant. L'attitude devant le piano est conséquemment importante car elle assure une position libre et naturelle de la main et du poignet ; les coudes doivent se trouver un petit peu plus bas que le clavier et ce n'est qu'une assiette basse ou moyenne qui leur donne cette attitude. Ceci est d'ailleurs affirmé par I. Paderewski : « Je recommande constamment à tous mes élèves une assiette basse devant le piano »<sup>2</sup>.

Leschetizky lui-même avait un toucher très riche ainsi qu'une possession singulière des nuances du piano – qualité qu'il a transmis à ses élèves ; il s'agissait de l'École du Son, d'un système intégral : « Tous ont appris son attaque, proprement inhérente à lui, qui tirait du piano des sons doux et juteux. Cela était de prime importance »<sup>3</sup>.

Musicien purement romantique, Leschetizky fut éduqué sur les œuvres de Schubert, Schumann, Chopin et Liszt. Assez sceptique envers la musique antérieure à Beethoven, il fut d'un autre côté assez ironique et parfois intolérant envers certaines musiques contemporaines de son époque. Ainsi Schnabel se rappelle :

En 1893 quand j'avais onze ans, le 119-me opus de Brahms venait d'être publié : les trois *Intermezzos* et *Rhapsodie* pour le piano. Comme Leschetizky m'avait permis de préparer pour la prochaine leçon plusieurs pièces de mon choix, j'avais obtenu ces nouvelles œuvres, les avais apprises et étais venu avec celles-ci à la leçon.

---

1. *Ibid.*, p. 23.

2. Ronald Stevenson, *Парадокс Падеревского [Le paradoxe Paderewski]*, Saint-Petersbourg, KultInformPress, 2003, p. 10.

3. Ekaterina Shikova, *Этюды о школе Лешетизького [Études sur l'école Leschetizky]*, op. cit., p. 29 (elle cite *Ignacy Jan Paderewsky : Pamietniki : Spisala Mary Lawton*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982).



[...] Leschetizky entra dans une colère noire. Je n'oublierai jamais comment cela m'avait traumatisé. Il fit une parodie de la première pièce en la simplifiant et la vulgarisant. Il se déchaînait de plus en plus en se persuadant probablement que moi, élève de onze ans, j'aie malicieusement choisi cette musique pour le critiquer et le ridiculiser – lui, l'honorable Maestro ! [...] Quelqu'un a réussi à cependant le convaincre à la fin de l'absurdité de ses soupçons et de mon innocence complète. Il m'a même ultérieurement encouragé à jouer Brahms [...]<sup>1</sup>

Par ailleurs, Leschetizky laissait volontiers ses élèves jouer des pièces de salon – en prenant soin par ailleurs à ce que celle-ci soient de bon goût : « Sur la base de ces œuvres, - me disait-il, - vous allez maîtriser diverses couleurs du piano sans en être distrait du contenu intérieur de la musique »<sup>2</sup>.

Il examinait chaque œuvre d'une position : quelle impression fera-t-elle sur le public. Mes œuvres l'avaient intéressé, bien qu'il semblât étonné en les écoutant : « La musique de Monsieur est très belle, mais difficile : je doute qu'elle plaise . Est-ce que Monsieur a quelque chose de plus facile dans son répertoire ? » Je lui jouais alors ma troisième pièce – Menuet - qui devint une révélation pour lui. « Celui-ci va avoir un très grand succès, disait-il, - ma femme, Madame Yessipova devrait le jouer dans un de ses concerts <sup>3</sup>!

Il considérait la musique comme un acte public. Selon lui ce n'est pas la musique qui est donnée à l'interprète qui la reçoit, mais c'est l'interprète qui donne la musique au public qui la prend. Pour lui le musicien en tant que personnalité était le Donnant alors que l'auditeur était le Prenant<sup>4</sup>.

Plutôt pianiste et pédagogue que compositeur (bien qu'il ait écrit presque 90 œuvres, parmi lesquelles il y a des nombreuses pièces pour piano, un concerto pour piano, des romances et une opéra), Leschetizky mettait le pianisme – et surtout son côté artistique virtuose - au-dessus de la composition. Les œuvres dans lesquelles le facteur personnel n'était que une partie de

1. Arthur Schnabel, « Ты никогда не будешь пианистом! » [« Tu ne seras jamais pianiste ! »], *op. cit.*, pp. 41-42.

2. Ekaterina Shikova, *Этюды о школе Лешетицкого [Études sur l'école Leschetizky]*, *op. cit.*, p. 13 (elle cite Samuel Майкапар, *Годы учения [Années d'études]*, Moscou, Iskusstvo, 1938).

3. *Ibid.*, pp. 63-64 (elle cite Ignacy Jan Paderewsky. *Pamiętniki. Spisala Mary Lawton*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982).

4. Arthur Schnabel, « Ты никогда не будешь пианистом! » [« Tu ne seras jamais pianiste ! »], *op. cit.*, p. 145.

l'universel (comme les œuvres tardives de Beethoven) lui étaient étrangères. « Tu ne seras jamais pianiste. Tu es *musicien* », disait-il à maintes reprises à Schnabel en le classant ainsi dans les Prenants de la musique. Pédagogue souple et sensible, il lui proposa par ailleurs des œuvres qu'il ne proposa jamais à autrui :

Schubert a écrit de belles sonates pour piano, mais elles sont complètement oubliées – personne ne les connaît et ne les joue. Elles peuvent te plaire ». Et voici comment j'ai commencé à jouer les *Sonates* de Schubert, - se rappelle Schnabel, - parce que Leschetizky m'a dit que je ne serai jamais pianiste. Presque mille huit cent élèves ont été éduqués par lui en l'espace de cinquante ou soixante ans et j'étais parmi les très rares qui ne devaient jamais jouer les *Rhapsodies Hongroises* de Liszt. J'aimais ce qu'il choisissait pour moi. Quant à lui, il n'était pas toujours content. Il était parfois rigoureux et même cruel avec moi, mais toujours en traitant avec un respect intégral mes options musicales<sup>1</sup>.

L'école de Leschetizky était à l'origine de diverses écoles pianistiques du monde. Ainsi via A. Schnabel, I. Friedman et J. Lhévinne (l'élève de V. Safonov) cette école s'est enracinée en Amérique, pendant que I. Paderewski, A. Yessipova, V. Safonov, S. Maykapar, V. Pouchalski, A. Abdoucheli-Virsaladze furent ses successeurs en Europe, en Russie, en Ukraine et même en Géorgie. Il est assez intéressant de remarquer que L. Bernstein est un des « petits-fils pianistiques » de Leschetizky par son élève Isabella Vengerova, tandis que S. Prokofiev et A. Scriabine furent ceux par Yessipova et Safonov. Les pianistes D. Bashkirov, L. Vlasenko et E. Virsaladze ont été élèves d'Anastasia Abdoucheli-Virsaladze, élève directe de Yessipova.

Le rôle de Leschetizky dans le développement de l'école pianistique russe a été essentiel en ce qu'il a frayé un chemin poursuivi activement et avec succès par ses élèves. Invité au Conservatoire de Saint-Pétersbourg par A. Rubinstein depuis son ouverture, il était à la tête du département de piano seize ans durant. Son activité pédagogique eut un impact public énorme, ainsi il apparaissait dans la presse constamment des critiques enthousiastes et élogieuses, pendant que les élèves sortant du Conservatoire par leurs réalisations professionnelles futures confirmaient la qualité de l'école. L'arbre pédagogique de Leschetizky, répandu dans le monde entier, s'est élargi surtout en Russie : K. Van-Ark (son assistant), V. Tolstov, A. Yessipova, S. Maykapar, M. Benoît-Efron enseignèrent au Conservatoire de Saint-Pétersbourg ; V. Pouchalski et M. Dombrowski à Kiev ; J. Slivinski à Saratov ; D. Klimov et R. Kaufmann (la mère du poète B. Pasternak) à Odessa ; A. Misandari à Tbilissi.

---

1. *Ibid.*, p. 146.

« Il est remarquable, - écrit E. Schikova, - [...] qu'en restant fidèles aux principes dont ils ont hérité, chacun de ses élèves à sa manière réalisait son destin de musicien, son individualité. Nombreux parmi eux avouaient qu'avec le temps leurs positions avaient évolué, leur développement personnel les conduisait vers d'autres idées et positions ...

Mais n'est-ce pas là le meilleur témoignage d'une organisation initialement juste de l'activité professionnelle et d'une haute qualité de l'école qu'ils ont reçues <sup>1</sup>?»

#### **e. Les principales écoles pianistiques au tournant du XX<sup>e</sup> siècle et leurs fondateurs. L'école anatomo-physiologique**

« Malgré les différents points de vue sur de nombreuses questions pianistiques (la position devant le piano, l'attaque, le rôle de la main etc.), la plupart des écoles du XIX<sup>e</sup> siècle furent basées sur des principes communs – ce qui nous permet de les voir comme « l'ancienne école pianistique » unique, - écrit G. Kogan. - Les facteurs principaux sur lesquels cette école se basait furent les suivants: la croyance en l'infaillibilité du Maître : *magister dixit* - son expérience personnelle fut le seul argument qui fondait tout le système [...] ; la croyance aux exercices mécaniques [...] comme seul et universel moyen d'acquisition de la technique ; la croyance au jeu de doigts (qui fut lié avec un ou un autre degré de fixation de la main) comme à la méthode fondamentale »<sup>2</sup>.

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec le développement très intensif de la technique pianistique, la non conformité entre les dogmes de l'ancienne école et la pratique du pianisme contemporain - avancé par un nouveau répertoire, par des nouveaux instruments et des nouvelles formes de technique - apparut assez clairement. Le fait de l'extension extrême des maladies professionnelles des mains parmi les élèves attira entre autres une attention particulière des pédagogues. Ces phénomènes – auxquels se joignit également l'avancement des sciences (surtout de la physiologie) – ont amené à une révision fondamentale des principes basiques de l'ancienne école. A cette dernière – qui avait une tendance à déprécier toutes les théorisations – la nouvelle direction essayait d'opposer une approche scientifique critique, un système basé sur les données de la science, surtout de l'anatomie et de la physiologie (raison pour laquelle elle fut appelée l'« anatomo-physiologique »). Elle mit en avant le principe de la prise de conscience des mouvements exacts et rationnels de la main – contrairement aux

1. Ekaterina Shikova, *Этюды о школе Лешетицкого [Études sur l'école Leschetizky]*, op. cit., p. 19.

2. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., p. 7.

exercices mécaniques de l'ancienne école. En révisant certaines attitudes de cette dernière, la nouvelle école en vint à la conclusion que nombreuses d'entre-elles contredisent les données scientifiques en ce qui concerne la constitution de la main et du corps. La fixation de la main et le « jeu de doigts » furent particulièrement critiqués et remplacés par des principes de la libération maximale de la main ainsi que par l'utilisation plus radicale des muscles forts (du corps, de la ceinture scapulaire et des épaules) en tant que type de technique plus naturel qui correspond de façon optimale au corps humain.

Le centre de ce nouveau mouvement se trouvait essentiellement en Allemagne. La première « poussée » dans ce sens fut donnée par **Ludwig Deppe** (1828-1890) et ses disciples. Pianiste, compositeur et pédagogue (dont parmi ses élèves se trouvait E. von Sauer), Deppe publia en 1885 son travail *Armleider der Klavierspieler (Maladie de la main chez les pianistes)* où, en s'appuyant sur les travaux des médecins contemporains, il développa une idée suivant laquelle la production du son en piano ne s'obtient pas seulement des efforts des doigts, mais surtout à l'aide d'un fonctionnement coordonné de tout le bras (l'approche contraire amène donc à la surtension de la musculature faible des doigts). Opposé aux exercices mécaniques (« car la maîtrise compétente du haut du corps, des bras, des mains et des doigts vient du cerveau, le travail proprement mécanique doit être donc complètement éliminé »<sup>1</sup>), il voit une liaison étroite entre le travail technique, les mouvements des mains du pianiste et l'image de l'oeuvre exécutée<sup>2</sup>. « L'exécutant doit s'imaginer l'aspect spirituel de l'oeuvre jouée où les passages et les arpèges sont enfilés comme des chaînes de perles »<sup>3</sup>. Le lien spirituel interne entre l'oeuvre et son incarnation physique, autrement dit, l'unité des aspects plastiques et imagés (musicaux) exige « les mouvements rationnels, dès le premier son indissolublement liés au contenu musical interne de la pièce »<sup>4</sup>. Le système pédagogique de

---

1. Elisabeth Caland, *Учение Денпе какъ основа современной игры на фортепиано и технические советы пианистамъ [Enseignement de Deppe comme base du jeu contemporain au piano et conseils techniques aux pianistes]*, Riga, [-], 1911, préface aux « conseils techniques aux pianistes », p. 1.

2. La théorie de C. A. Martienssen mentionnée plus haut vient dans une large mesure comme une généralisation des idées exprimées par Deppe : « Au lieu de l'apprentissage technique menant de l'extérieur à l'intérieur, doit venir celui qui mène de l'intérieur à l'extérieur. La compréhension de la technique comme fonction de l'ordre mécanique doit être remplacée par une compréhension de la technique comme fonction créative dans le sens le plus élevé ». Aux origines de la technique se trouve donc la *volonté sonore créative* - « une des forces mentales de base qui donne naissance à la diversité des manifestations de la technique pianistique » (Carl Adolf Martienssen, *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Technique pianistique individuelle sur la base de la volonté sonore créative]*, op. cit., p. 14).

3. Elisabeth Caland, op. cit., p. 24.

4. *Ibid.*, p. 38.

Deppe, développé par son élève E. Calland (auteur du livre *Deppesche Lehre des Klavierspiels – Enseignement de Deppe du jeu au piano*) anticipa les méthodes de A. Steinhausen, R. Breithaupt et Th. A. Matthay – qui à leur tour ont exercé une influence prépondérante sur le pianisme du XX<sup>e</sup> siècle.

Le moment décisif pour la nouvelle école tomba sur l'année de 1905 avec l'apparition de deux livres suivants : *Die naturliche Klaviertechnik (La technique naturelle du piano)* de **Rudolf Breithaupt** (1873-1945) et *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik (Fautes physiologiques et réorganisation de la technique du piano)* de **Friedrich Adolf Steinhausen** (1858-1910).

Le but principal de F. A. Steinhausen fut dans l'étude de la construction d'un mouvement optimal (le plus naturel) de la main, dit « le mouvement volant-oscillant ». En remarquant la vague qui prédomine chez la plupart des pédagogues et des théoriciens en tout ce qui concerne la compréhension de la nature des processus qui se déroulent pendant le jeu (le processus d'exercices, le processus de fonctionnement des muscles, le processus de la production de son etc'), il observe ainsi que ces pédagogues prêchent souvent beaucoup de mouvements inappropriés, nuisibles et même irréalisables.

« A l'arbitraire subjectif des anciennes écoles, Steinhausen oppose un point de vue objectif de « la nature »<sup>1</sup>. Dans ses recherches des mouvements et des moyens de travail qui correspondent à la constitution psychophysique de l'homme et en essayant également de trouver parmi les combinaisons infinies de mouvements pianistiques la forme la plus rationnelle, Steinhausen s'appuie d'ailleurs uniquement sur ses propres critères esthétiques : « En fait, il est bien évident que la technique correcte et l'euphonie s'unissent inséparablement. Si l'on avait réussi à découvrir des règles et des lois qui se trouvent dans la base des mouvements naturels d'un pianiste doué, - pourtant que ces mouvements ne peuvent être que justes et exactes, - ainsi alors l'on aurait inévitablement trouvé une voie à la satisfaction des exigences de l'esthétique également que de la prétention de la beauté et de la plénitude du son »<sup>2</sup>. Il faut souligner à la fois que l'idéal esthétique de la sonorité pianistique pour Steinhausen fut celui du jeu *legato* et qu'il n'évaluait que de cette seule position des différents types de mouvements – en rejetant d'un côté le « jeu de doigts » comme incapable de satisfaire les exigences du jeu *legato* et en préconisant d'un autre côté le mouvement « volant » qui contribue à l'obtention d'un *legato* parfait.

---

1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., p. 14.

2. Friedrich Adolf Steinhausen, *Техника игры на фортепиано [Technique du jeu au piano]*, Moscou, [-], 1926, pp. 10 - 11.

« Nous ne pourrions rien apprendre au corps, mais seulement apprendre de lui », - écrit-il<sup>1</sup>. Les processus moteurs avec tous les muscles qui participent dans ces derniers pendant le jeu sont presque inaccessibles à notre conscience – en remplissant en même temps leur rôle bien effectivement : « Généralement nous n'avons aucune idée de quels groupes musculaires participent dans un certain mouvement, mais même si nous le savions, nous serions incapables de le faire mieux. Nous ne pouvons pas concevoir ces processus »<sup>2</sup>. « La régularité et l'inconscience totale – voici l'essence de tous les processus moteurs »<sup>3</sup> – l'importance des exercices n'est donc pas dans le renforcement des muscles, mais plutôt dans l'éducation de l'esprit : « d'un point de vue quantitatif un petit changement dans le cerveau aura beaucoup plus d'importance qu'un très grand grossissement des muscles »<sup>4</sup>.

En évaluant la légitimité et l'équité de ces positions, G. Kogan dans son article *Problèmes de la théorie du pianisme* (1929)<sup>5</sup> remarque d'ailleurs qu'un des problèmes cardinaux des représentants de l'école anatomo-physiologique fut qu'ils identifiaient des processus mentaux (psychiques) et conscients – en surestimant les possibilités de ces derniers et en prenant le travail mental pour le conscient dans tous ses détails. De là découle la conclusion que des exercices mécaniques peuvent être remplacés avec succès par une éducation consciente des mouvements justes. « La conscience effectue de façon assez maladroite le travail qui est fait parfaitement sans son intervention par les centres sous corticales. Aussitôt que la conscience se dirige vers la forme des mouvements, cette dernière perd tout de suite cette habilité et cette grâce qui caractérisent des mouvements automatiques »<sup>6</sup>.

Tout en affirmant l'impossibilité de contrôle conscient des mouvements, Steinhausen retourne cependant à la position des fautes reconnues par lui-même en essayant d'« apprendre au corps » « des mouvements volants » et en assurant que « avec une mécanique physiologique ainsi qu'avec une forme de mouvements techniques empruntée d'un artiste l'on pourra décrire une vue de liaison intérieure des mouvements en les faisant assimiler de cette manière aux pianistes moins doués »<sup>7</sup>. D'un autre côté, « la contradiction dans la question du mouvement « volant-oscillant », - remarque Kogan, - s'exacerbe encore plus parce qu'il ignore toutes les techniques sauf les « volantes-oscillantes » [...] pourtant que la différence de

1. Friedrich Adolf Steinhausen, *Техника игры на фортепиано [Technique du jeu au piano]*, op. cit., p. 10.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. Grigori Prokofiev, *Игра на фортепиано [Jeu au piano]*, Moscou, [-], 1928, p. 37.

5. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., pp. 7-47.

6. *Ibid.*, p. 23.

7. Friedrich Adolf Steinhausen, *Техника игры на фортепиано [Technique du jeu au piano]*, op. cit., p. 74.

point de vue sur les exigences de l'esthétique et sur la « nature » du piano demande des différences naturelles des techniques de jeu. Ainsi *non legato* exige un autre traitement de doigts que *legato* et *legatissimo* ; la tendance à une sonorité « caractéristique » conditionne des méthodes différentes de celle du jeu mélodique si aimé par Steinhausen »<sup>1</sup>.

Un autre chercheur éminent qui représente l'école anatomie-physiologique, R. Breithaupt ne se fixe pas par contre sur un seul mouvement « volant-oscillant », mais admet la nécessité de mouvements rationnels divers ainsi que la liaison entre différentes formes de mouvements et divers buts artistiques : « Nous ne devrions pas baser la technique virtuose uniquement sur l'effet de la force de gravitation et sur les mouvements passifs [...] Il ne nous faut pas du tout refuser définitivement les mouvements actifs et fixés, ils trouvent également leur application [...] »<sup>2</sup>. Ou encore : « Les grandes œuvres classiques exigent souvent pour leur exécution justement des mouvements actifs et forts [...]. Dans la forme la plus générale l'on peut dire que la manière active ou fixée de jeu correspond plutôt à des œuvres fortes avec un rythme très exact, tandis que les mouvements libres sont plus utiles pour des passages légers et rapides »<sup>3</sup>.

« La richesse d'expression musicale exige la même richesse des moyens d'expression »<sup>4</sup> - cette phrase caractérise assez clairement la position de Breithaupt en exprimant dans une forme concentrée son objectif principal : de créer une sorte d'encyclopédie de mouvements où chacun d'eux soit décrit et classé par rapport à la situation optimale d'application. La tentative de Breithaupt de reconstruction d'une technique universelle qui aurait dans son arsenal tous les moyens est marquée d'une capacité exceptionnelle d'observation – en étant d'ailleurs assez utopique à la base. Il considère qu'il est possible d'exercer une telle technique qui arrivera à la possession parfaite de toutes les formes motrices et percutantes, à savoir, « une telle technique qui - contrairement à celle de tous les grands pianistes, y compris Busoni et Liszt – soit la technique universelle et « sur-stylistique »<sup>5</sup>.

La contradiction principale (est-il possible – ou impossible – « d'enseigner le corps des mouvements ») qui caractérisait la théorie de Steinhausen, continue aussi chez Breithaupt, bien que ce dernier avoue également l'impossibilité de contrôler le fonctionnement des

---

1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., p. 17.

2. Rudolf Breithaupt, *Естественная фортепианная техника [La technique pianistique naturelle]*, Moscou, Muztorg MONO, 1927, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. *Ibid.*, pp. 88-89.

5. *Ibid.*, p. 88.

muscles en chaque étape : « nous sommes conscients seulement de l'effet actif, du but et de la désignation du mouvement. Tous ce qui se trouve entre la volition et la cause finale est inaccessible à notre conscience. Si l'on incline la main pour prendre un livre, l'action proprement consciente est celle de la préhension du livre uniquement – alors que tout ce qui concerne les muscles qui participent à cela et les mouvements produits en même temps par la main et le bras reste inconscient. Dans l'application de la technique pianistique cela signifie que le seul point de fixation de notre conscience est celui du contact avec la touche en voulant produire un certain son »<sup>1</sup>.

Il faut remarquer que les théoriciens de l'école anatomie-physiologique – n'étant souvent pas eux-mêmes pianistes de concerts – apportaient des preuves de leurs théories justement en résultat de leurs observations et analyses du jeu des grands artistes de leur époque. Ces derniers de leur côté étaient d'ailleurs assez critiques envers les conclusions des théories contemporaines. Ainsi A. Schnabel se rappelle :

Il [Breithaupt] fut un homme très intéressant, original et charismatique ; il publiait des articles critiques dans un journal musical mensuel. Dans ces premières années à Berlin on se voyait souvent et chaque fois il me demandait de jouer pour lui. Hors en ces jours-là, je ne comprenais pas pourquoi. Plusieurs années plus tard il publia son livre sur la technique du jeu au piano qui eut une grande résonance publique. J'avais compris alors que dans ces rencontres privées sur lesquelles il insistait tellement, je jouais le rôle d'un de ses cochons d'Inde expérimentaux. Une fois, avant la publication de son livre, il était venu chez moi après un concert, excité et radieux, en me déclarant solennellement : « Schnabel, vous jouez avec les épaules ! » Tous ceux qui étaient présents, y compris moi-même, avaient pensé qu'il était devenu fou. Qu'est-ce qu'il voulait dire ? Il espérait probablement que je joue justement « avec les épaules » et il était venu donc au concert pour le voir clairement.

Je n'avais jamais pensé à des questions pareilles : combien faut-il faire « participer les épaules », ou combien de « poids du bras » ou d'oscillation de la main, ou sous quel angle faut-il mettre les coudes etc. Mais nous vivons à l'époque de la science<sup>2</sup>!

L'apparition des recherches de Deppe et des travaux de Breithaupt et Steinhausen a donné lieu au développement très intensif de la théorie du pianisme. Bien qu'objet de polémiques,

---

1. *Ibid.*

2. Arthur Schnabel, « Ты никогда не будешь пианистом! » [*Tu ne seras jamais pianiste !*], *op. cit.*, pp. 186-187.



ces recherches ont éveillé la pensée pianistique en la délivrant des dogmes et de l'autorité de « l'ancienne école » – en tant que telles elles ont reçu d'ailleurs une très grande popularité immédiatement après leur publication. Outre cela, dans ses tentatives de rationaliser les méthodes du travail pianistique, l'école anatomie-physiologique a enrichi la littérature sur le pianisme des méthodes scientifiques d'analyse ainsi qu'un nombre de données scientifiques importantes.

#### **f. L'activité et la méthode de Marie Jaëll**

Le phénomène de Marie Trautmann-Jaëll (1846-1925) est exceptionnel parmi les pionniers de l'école anatomique-physiologique, en ce qu'elle démontre une combinaison rare et remarquable de pianiste-virtuose, de compositeur et de chercheur. Auteur de nombreux travaux théoriques consacrés aux problèmes psychophysiologiques du pianisme et aux problèmes du toucher, elle a mis au point une approche pédagogique révolutionnaire qui fut poursuivie par des pianistes ultérieurs ; Albert Schwietzer, Dinu Lipatti, Walter Giseking et autres ont travaillé sur cette méthode.

En ayant comme point de départ la physiologie du touché du piano, elle voulait construire une théorie expliquant la nature de l'art comme il est. Pour cette raison, elle enveloppait ses importantes et justes observations dans des raisonnements qui – bien qu'étoffés et profonds – étaient parfois étranges, à cause de quoi ses recherches n'ont pas reçu l'admission qu'elles méritaient<sup>1</sup>.

Il faut noter cependant l'intérêt croissant pour la méthode de Jaëll aujourd'hui dont les signes sont les publications récentes d'articles et de travaux consacrés à sa personnalité et sa méthode.

Née à Steinseltz (Alsace), elle manifesta assez tôt un grand talent musical. A l'âge de neuf ans (après avoir étudié chez Moscheles), Jaëll donne des récitals à Baden-Baden, Strasbourg et Speyer qui eurent un très grand succès. En 1862 elle s'inscrit au Conservatoire de Paris où, après avoir obtenu le Premier Prix, elle termine brillamment ses études (après quatre mois!) et recommence son activité artistique. En 1866 elle épouse Alfred Jaëll (1832-1882), pianiste-virtuose et élève de C. Czerny. Le jeune couple s'installe à Paris où – ayant appartenu à l'élite musicale d'Europe – ils font partie de la vie culturelle. Ils sont constamment en tournées qui

---

1. Albert Schweitzer, « Жизнь и мысли » [« Aus meinem Leben und Denken »] in *Мари Жазль: к 165-летию со дня рождения [Marie Jaëll : 165-e anniversaire]* Moscou, [2011], pp. 23-24.

obtiennent invariablement un très grand succès. Les lettres et les journaux de M. Jaëll témoignent cependant d'une insatisfaction de l'artiste d'elle-même :

Mon jeu ne me contente que de loin en loin et par fragments, rarement dans l'ensemble. Je découvre toujours des lacunes.  
Se sentir toujours trop petit pour ce qu'on désire et trop grand pour ce que l'on atteint, se sentir entre ces deux alternatives sans trouver d'issue, sans connaître le moyen de terminer cet état de lutte...

(à sa sœur Caroline)<sup>1</sup>

Jaëll porta son intérêt durant une période pour le mysticisme, qui se reflète à travers son roman *Edmé* dont il n'est resté que des fragments. D'un autre côté, en parallèle à ces problèmes mystiques et religieux, elle était attirée par la science. « En voyant la rose mystique que sur une gravure, le Dante tenait en main, je me disais : « à sa place je tiendrais la rose à rebours pour regarder la racine »<sup>2</sup>. Elle commence à lire beaucoup en prenant en même temps des leçons de composition chez C. Franc et plu tard chez C. Saint-Saens qui lui dédia son *Premier Concerto pour piano* et *Étude en forme de valse*.

En 1871, les premières œuvres musicales de M. Jaëll furent publiées : *Impromptus pour piano*, *Deux Méditations pour piano*, *Six petits morceaux pour piano* et *Sonate pour piano* (dédiée à Liszt). Les compositions de Jaëll incluent la musique pour piano, la musique de chambre et des œuvres symphoniques. Elle a également écrit une opéra intitulée *Runéa* (dont la partition fut perdue presque complètement) et un drame musical *Ossiane* (duquel n'ont été restitués que le *Prélude* et le *Deuxième Acte*).

Après la mort de son mari en 1882, Jaëll accepte l'invitation de Liszt (lié d'amitié avec le couple) et passe plusieurs années à Weimar où elle révisa ses travaux et continua sa propre activité pianistique. En 1892 Jaëll donna une série de six concerts à la mémoire de Liszt où elle joua toutes (!) ses œuvres pour piano. Ces concerts provoquèrent une telle résonance du public qu'elle dut les répéter. « Une seule personne dans le monde (mise-à-part Liszt) peut jouer Liszt : c'est Marie Jaëll », - écrit Saint-Saëns<sup>3</sup>. Remarquons que l'on ne peut évaluer cette

---

1. Hélène Kiener, *Marie Jaëll 1846 – 1925 : problèmes d'esthétique et de pédagogie musicale*, Paris, Flammarion, 1952, p. 32.

2. Irakly Avaliani, « Мари Жазль: из истории фортепианного исполнительства » [« Marie Jaëll : de l'histoire de l'art du piano »], in *Мари Жазль: к 165-летию со дня рождения [Marie Jaëll : 165-e anniversaire]*, op. cit., p. 5 (à Catherine Pozzi, 1913).

3. *Ibid.*, p. 7.

opinion qu'en tenant compte qu'il s'agissait de l'époque d'A. Rubinstein et H. von Bülow – pour ne pas mentionner que le jeu de Liszt-même était encore vivant dans la mémoire des auditeurs.

En 1893 Jaëll joua l'intégrale des trente deux *Sonates pour piano* de Beethoven (à Paris, Salle Pleyel, comme les concerts des œuvres de Liszt). En étant au zénith de sa gloire, elle arrêta cependant son activité de pianiste et compositrice en se concentrant complètement à l'étude des problèmes d'interprétation.

En 1895 fut publié son premier travail : *Le toucher* ; à partir de cette période elle commença à accepter des élèves de toute l'Europe. Peu après elle organisa une performance de ses pupilles (de l'âge de huit à douze ans) qui avait étonné le public par la haute qualité du son, la maturité de l'interprétation et qui témoignait d'une compréhension complète de la musique interprétée – et par conséquent d'un travail sensé et approfondi. En 1896 Jaëll termine une autre recherche : *La musique et la psychophysiologie*. Elle continue de travailler intensivement et parmi ses références en cette période se trouvent des chercheurs (dont une partie considérable sont physiologistes) comme Darwin, Leibniz, Helmholtz, Spencer, Wundt, Richet, Pasteur ; plus tard, en 1914, à l'âge de 68 ans, elle suivra des cours de physique, de botanique, de biologie, de mathématique et d'autres sciences à la Sorbonne.

*La musique et la psychophysiologie* attira l'attention du médecin et physiologiste Charles Féré (1852-1907) avec lequel Jaëll commença à faire des expériences ; ils publièrent des recherches communes consacrées à la physiologie des mouvements de la main et des influences physiologiques des intervalles et du rythme.

Elle continua ses recherches – en s'éloignant progressivement de tout ce qui pouvait la déranger – jusqu'à sa mort en 1925. Parmi les autres livres de M. Jaëll se trouvent : *Le mécanisme du toucher* (1897), *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques* (1904) et *Le rythme du regard et la dissociation des doigts* (1906), *Un nouvel état de conscience : la coloration des sensations tactiles* (1910), *La résonance du toucher et la topographie des pulpes* (1912), *Nouvel enseignement musical et manuel basé sur les boussoles tonales* (1922).

Les activités de recherche de M. Jaëll furent consacrées « à la découverte du « mystère » de l'interprétation musicale, à la quête des moyens à la reconstruction de cet état psychophysiologique qui contribue à la réalisation la plus intégrale du contenu de l'œuvre ; un état d'esprit qui est appelé « inspiration », que possèdent inconsciemment les musiciens choisis avec une fine intuition<sup>1</sup>.

---

1. *Ibid.*, p. 13.

L'objet de ses recherches fut la révélation des interactions subtiles des facteurs tactiles, mentaux, auditifs et visuels qui participent dans leur ensemble de l'interprétation musicale. Comme Leschetizky, elle considéra la conscience comme le facteur inséparable du travail d'un pianiste et comme le principe de base de son enseignement : « Le travail conscient a pour elle une valeur inestimable, parce qu'il développe l'intelligence. Seul ce qui est acquis par un effort conscient peut être transmis, car vécu en profondeur. Mais cette prise de conscience de nos sensations et des mouvements de nos deux mains dans l'espace trouve une résonance plus profonde encore en nous : une prise de conscience de ce que nous sommes et de ce que nous pourrions être »<sup>1</sup>.

Pour savoir qu'on est imparfait, il faut se connaître ; pour se corriger, il faut se vaincre ; pour se vaincre, il faut savoir en quoi consiste le perfectionnement et le pratiquer. C'est la tâche de l'étude.

(*La musique*, p.29)<sup>2</sup>

La conscience du toucher est la garantie d'une haute qualité du son – et d'un autre côté, d'une compréhension profonde de l'œuvre : « Une grande perfection du jeu est inséparablement liée à une grande conscience du toucher ... »<sup>3</sup>. M. Jaëll voit également une relation entre la partition musicale et la position des doigts sur le clavier pour l'exécuter, de même qu'une relation entre le fonctionnement des doigts, la qualité du jeu et la perception de l'œuvre par l'interprète.

Ainsi elle arrive à une sensation de l'espace, visuel et musical en même temps. Il s'agit d'une perception spatiale simultanée des sons et des intervalles musicaux qui sont liés à une sensation spatiale de la main et des doigts. « Le petit débutant de six ans s'émerveille déjà de « tirer » avec toute sa pulpe, un beau son du clavier et de le porter à travers l'espace, vers un autre son ... »<sup>4</sup>. La corrélation « la main (les doigts) – les sons – l'espace » se désignent ainsi : « La main finit par avoir la sensation que tous ses doigts sont reliés les uns aux autres par des fils élastiques invisibles, à travers tous les plans de l'espace »<sup>5</sup>.

Une attention particulière fut accordée à l'indépendance et à l'individualité de chaque doigt – et d'un autre côté à une corrélation entre eux. En jouant des octaves par exemple, Jaëll

---

1. Catherine Guichard, « L'art de toucher le piano : introduction à l'œuvre de Marie Jaëll » in *Marie Jaëll : « un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste »*, (Laurent Hurpeau, coordination), Lyon, Symétrie, 2004, p. 169.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 168 (*Le toucher*, vol. II, cahier A, p. 18).

4. *Ibid.*, p. 170.

5. *Ibid.*

recommandait de sentir le lien transversal entre le premier et le cinquième doigts. La sensation d'une « arche » qui se crée entre ces deux doigts est donc la source d'énergie pour la main – qui contribue également à une sensation d'espace dans lequel cette main fait mouvement.

Dans ses recherches M. Jaëll utilisa largement des empreintes digitales. Elle mena une série d'expériences en appliquant les doigts encrés sur des claviers en carton (posés sur les touches du piano). A son avis, ses empreintes permirent de mieux orienter les mouvements des doigts ainsi que toute la main, parce que les directions des lignes papillaires déterminent le sens du toucher et découvrent dans une certaine mesure l'individualité du pianiste. Ainsi, dans le cas où il y a une coordination des contacts et un agencement organique des lignes papillaires, nous avons une bonne qualité du son et un jeu harmonique – et au contraire : les empreintes désordonnées provoquent une mauvaise sonorité.

Chaque fois que nous avons été frappé par l'amélioration de la sonorité dans l'exécution d'une œuvre, nous avons constaté par l'analyse des empreintes qu'elle correspondait à une amélioration des contacts.

*(Le mécanisme, p. 143)*<sup>1</sup>

Conséquemment, si les grands artistes arrivent à une concordance des sensations auditives et des sensations tactiles, « il faut nécessairement que cette concordance devienne la base de l'enseignement »<sup>2</sup>. En association avec Ch. Féré Marie Jaëll mena des recherches sur la physiologie des pianistes en s'appuyant sur leurs empreintes digitales. Voici un résumé de l'introduction à sa méthode :

Le rôle important joué dans le toucher par ces organes minuscules de la sensibilité (...) a été établi par nous au moyen de l'analyse comparée d'une grande quantité d'empreintes faites par des exécutants de tout genre. Cette accumulation d'empreintes a permis de contrôler d'une façon précise la position corrélatrice de cinq doigts. Elle a permis en particulier d'établir :

- que la petitesse des attouchements constatée chez la plupart des exécutants est une des causes de l'infériorité du toucher ;
- que les défauts de la sonorité, du rythme et du style correspondent à un manque de corrélation des lignes digitales des différentes empreintes ;

---

1. *Ibid.*, p. 173.

2. *Ibid.*, p. 176 (*Le toucher*, p. 3).

- que les empreintes correspondant à un jeu harmonieux sont en corrélation avec un équilibre parfait dans la position de la main.

(*Le toucher*, p. 3)<sup>1</sup>

En analysant l'influence de l'aspect visuel et spatial sur la perception de la musique, Jaëll parvient à la conclusion que les couleurs diverses, attribuées à chaque doigt peuvent affiner la sensibilité tactile et renforcer en même temps l'individualisation des doigts :

Une influence toute nouvelle peut intervenir dans l'éducation de la main : je veux parler de l'influence des couleurs. Mes recherches sur le toucher musical m'ont, en effet, conduite à constater que non seulement la sensibilité des doigts s'exalte dès qu'on attribue à chacune d'elle une couleur appropriée, mais que corrélativement à cette exaltation, l'activité statique et dynamique de la main se renforce.

(*Un nouvel état*, p. 4)<sup>2</sup>

Le texte cité ci-dessous contient encore une notion importante de la méthode de M. Jaëll : « l'activité statique »<sup>3</sup>. Il s'agit d'un état d'immobilité active qui mobilise toutes les forces mentales et physiques afin d'arriver au but sans dépenser « à tort et à travers » l'énergie et les mouvements. « Chaque fois que nous cherchons à intensifier nos perceptions, nous nous tendons. Nous tendons l'oreille pour mieux entendre, nous nous tendons tout entier pour mieux sentir, voir, percevoir, et pour cela nous nous immobilisons »<sup>4</sup>. Cette immobilité intense ou cette « activité statique » contribue donc à la répartition juste du travail musculaire et aide le pianiste à augmenter sa capacité et à utiliser son énergie.

D'un autre côté, Jaëll note que les pianistes – surtout ceux qui sont habitués à travailler automatiquement – font beaucoup de mouvements involontaires des doigts qui ne participent pas directement au jeu (on peut d'ailleurs le voir assez clairement en filmant leur jeu au ralenti) :

Lorsqu'on observe attentivement les mouvements faits par les doigts de certains exécutants, on est frappé du fait qu'ils pourraient jouer plusieurs fois le même morceau avec la quantité de mouvements qu'ils font pour le jouer une seule fois ...

(*Le mécanisme*, p. 121)<sup>5</sup>

---

1. *Ibid.*, pp. 175-176.

2. *Ibid.*, p. 180.

3. *Ibid.*, p. 172.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 174.

Ses élèves pratiquaient des exercices sans piano, appelés « exercices hors clavier ». Certains de ces exercices consistaient par exemple à décrire un cercle avec un ou deux doigts, tout en maintenant les autres immobiles. Ainsi l'élève apprenait à contrôler les deux côtés de la même énergie : l'immobilité et le mouvement juste. « Le rôle de l'immobilité est aussi important que celui du mouvement. L'immobilité volontaire met les muscles dans un état de tension ; tout comme le mouvement, elle produit de l'énergie. Cette immobilité est comparable à un silence, un silence actif au sein duquel s'élabore toute pensée profonde »<sup>1</sup>.

Dans son ouvrage *Les rythmes du regard et la dissociation des doigts* Jaëll traite le problème du rythme et particulièrement l'interaction des rythmes musicaux et visuels. Elle étudie l'influence de ces derniers sur la perception du monde et sur notre pensée en proposant une série d'exercices visuels qui se font en parcourant du regard différentes figures géométriques. Ainsi, notre regard, conduit par des formes harmoniques, se meut librement en saisissant sans efforts la globalité, tandis que dans des formes défectueuses il (le regard) est entravé. Les rythmes du regard sont conséquemment influencés par des lignes et des formes géométriques ; et comme ces rythmes extérieurs sont liés avec nos rythmes intérieurs, le même principe s'applique aux fonctions d'ouïe et aux sensations tactiles. « Avoir le sens du rythme c'est bien sur pouvoir décomposer la mesure de la manière la plus exacte qui soit, mais c'est surtout pouvoir lui redonner vie en sentant, par le mouvement, les principes d'attraction des deux mains [...] et la décomposition de la vitesse des mouvements dans le temps et dans l'espace »<sup>2</sup>.

Les travaux, les journaux et les cahiers de travail de Marie Jaëll contiennent de nombreuses découvertes originales. En reflétant le désir de connaissance et la richesse spirituelle de son époque, ses recherches – grâce à la fusion audacieuse et innovante de l'art et de la science, des aspects auditifs et visuels, des paramètres spatiaux et temporels – aspirent à l'avenir en restant actuelles également de nos jours. Sa méthode, caractérisée par la combinaison d'une approche scientifique et d'une haute spiritualité, n'impose d'ailleurs pas de restrictions quelconques à l'exécutant, mais en développant la prise de conscience dans chaque étape du jeu, elle découvre l'individualité de l'artiste ainsi que sa volonté créatrice.

---

1. *Ibid.*, p. 175.

2. *Ibid.*, p. 179.

### 3. Trois pléiades des pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

La floraison de l'art pianistique qui marqua la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, couvrit également sa deuxième moitié en donnant au monde plusieurs générations d'artistes parmi lesquelles nous pouvons distinguer de façon globale trois périodes: la première est donc la génération des pianistes nés dans les années trente-quarante à laquelle appartiennent tout d'abord Théodore Leschetizky (1830 - 1915), Francis Planté (1839 - 1934), Louis Diémer (1843 - 1919), Sophie Menter (1846 - 1918) et Vladimir de Pachmann (1848 - 1933).

Les pianistes nés dans les années cinquante peuvent également être « classés » parmi eux – bien qu'ils soient toutefois une étape intermédiaire qui lie cette génération avec la suivante : il s'agit d'artistes comme Teresa Carreno (1853 - 1917), Anna Yessipova (1851- 1914), Alexandre Michalowski (1851- 1938), Alfred Grünfeld (1852 - 1924), Raoul Pugno (1852 – 1914) ou Paul Pabst (1854 -1897).

La deuxième période est celle de Ignacy Jan Paderewski (1860 - 1941), Moritz Rosenthal (1862 - 1946), Bernhard Stavenhagen (1862 - 1914), Emil von Sauer (1862 - 1942), Ferruccio Busoni (1866 - 1924) et autres. Il s'agit de la génération des années soixante dont une partie furent les élèves de Liszt ou Leschetizky. Cette pléiade a laissé un nombre plus ou moins considérable d'enregistrements permettant d'évaluer leur style dans toutes ses particularités.

Et finalement la troisième génération est celle des pianistes nés dans les années soixante-dix et quatre vingt. Ces derniers – dont l'activité artistique appartenait plutôt au XX<sup>e</sup> siècle – représentent encore dans une large mesure la position esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle, étant aussi élèves de leurs grands prédécesseurs, comme par exemple Josef Hofmann (1876 - 1957, élève d'Anton Rubinstein), Ignaz Friedman (1882 – 1948, élève de Leschetizky) ou Alfred Cortot (1877 - 1962, élève de Louis Diémer). Cette génération – de Serguei Rachmaninov (1873 - 1943), Josef Lhévinne (1874 - 1944), Leopold Godowsky (1870 - 1938), Alfred Cortot, Arthur Schnabel (1882 – 1951) et beaucoup d'autres – est largement représentée dans de nombreux enregistrements des années 1900 - 1940.

Évidemment, cette classification semble assez globale – il est bien évident qu'il n'y aura pas moins d'exceptions à la règle que des cas qui s'adaptent parfaitement à l'intérieur d'un style (nous avons même tendance à croire que ces derniers n'existent pas). Par ailleurs, nous sommes confrontés à des cas où les interprétations d'un certain genre sont différentes stylistiquement parlant d'un autre genre traité par le même pianiste – comme il est le cas de V. de Pachmann, par exemple, qui joue les *Nocturnes* de Chopin suivant le style de sa génération, à savoir, les années soixante-quatre vingt du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que sa manière de jouer les



*Mazurkas* est plutôt proche de celle de J. Hofmann. Arthur Rubinstein, bien qu'appartenant à la troisième période d'après l'année de sa naissance (1886), a cependant un tout autre style pianistique qui correspond au XX<sup>e</sup> siècle et non pas au XIX<sup>e</sup>, alors que B. Moiseiwitsch (l'un des derniers élèves de Leschetizky) ou V. Horowitz ont une manière d'interpréter provenant du XIX<sup>e</sup> siècle – en dépit du fait qu'ils n'appartiennent pas à l'époque qui nous occupe.

Il s'agit donc d'une tâche assez fine, à savoir tracer des traits communs autant que les différences, tant entre les artistes qu'entre les périodes. En essayant de caractériser chacune de ces dernières – au vu des nombreuses étapes intermédiaires et phénomènes qui sortent des limites d'une certaine période – nous devons naturellement réaliser l'impossibilité de présenter tous les pianistes de chaque période ; les interprétations de certains d'entre eux ne sont pas étudiées en détails dans ce chapitre, mais seront analysées ultérieurement, car ici nous nous limiterons à montrer des tendances générales par des exemples de plusieurs pianistes choisis qui caractérisent chacune des périodes tracées.

## **a. La génération de Leschetizky et Planté**

### **Premiers enregistrements**

Nous allons aborder l'art de certains musiciens qui représentent cette pléiade – parmi ceux enregistrés. Hélas, l'histoire ne nous a restitué qu'une petite partie d'interprétations enregistrés de cette pléiade de pianistes – c'est la raison pour laquelle nous ne pouvons malheureusement pas analyser en détails l'art d'autres grands artistes de cette période comme Anton Rubinstein, Hans von Bülow ou Marie Jaëll – bien que certains d'entre-eux aient laissé des témoignages assez larges et approfondis de leurs recherches et positions artistiques. Les enregistrements des exécutions musicales qui commencèrent de façon régulière déjà au début des années quatre vingt dix du XIX<sup>e</sup> siècle, étonnèrent, créèrent la méfiance, la réaction sceptique et critique des musiciens. Certains d'entre-eux, d'ailleurs, acceptèrent immédiatement cette innovation en réalisant sa grande importance et en se faisant enregistrer constamment pendant leur vie, tandis que les autres l'ont rejeté pour des raisons différentes. Sans doute, une des barrières qui empêchaient une assimilation rapide de ce médium fut la réalisation de son approche qualitativement nouvelle de l'art d'interpréter : tout le côté artistique, le contact direct avec l'audience, le charisme personnel disparaissaient en donnant lieu au jeu devant le phonographe (les mêmes sentiments expérimentaient les acteurs du théâtre qui devaient jouer pour la première fois devant la camera cinématographique). Et bien entendu, les résultats du jeu enregistré devaient à la fois épater et décevoir : les enregistrements ne fixaient presque pas de richesse dynamique, ni particularités de la pédale. Les choses étaient mieux avec les

instruments à cordes et les vocalistes dont la qualité du son en raison de sa nature autre que celle du piano, permettait de mieux fixer les harmoniques grâce à quoi les sons reproduits furent plus riches. A. Patti, par exemple fut frappée en entendant sa propre voix du gramophone, d'après les mémoires de son accompagnateur L. Ronald : « Quelle voix ! Quelle artiste ! », - disait-elle.

L'apparence de *Welte Mignon piano rolls* (rouleaux pour piano) au début du XX<sup>e</sup> siècle a provoqué par contre beaucoup d'enthousiasme. Ce système semblait mieux que celui de l'enregistrement acoustique – grâce à des sons propres et clairs, sans aucun bruits aussi bien qu'à la possibilité de reproduire la même interprétation aux plus beaux pianos. Dans les années 1905 – 1907 on entreprend un projet ambitieux, à savoir la fixation des interprétations de la plupart des grands compositeurs et pianistes de cette époque. Les artistes dont le jeu ne furent jamais gravé sur un cylindre de cire, se sont fait enregistrer en *Welte Mignon*, en laissant ainsi aux descendants des exemples uniques des interprétations des compositeurs de leurs propres œuvres (G. Mahler, C. Debussy, E. Grieg, A. Scriabine, M. Ravel, C. Saint-Saëns, M. Reger, R. Strauss, M. de Falla, E. Granados, R. Leoncavallo) ou du jeu des grands pianistes (C. Reinecke, Th. Leschetizky, F. X. Scharwenka, S. Menter, T. Carreno, B. Stavenhagen, F. Bloomfield-Zeisler, A. Reisenauer).

La technique de la reproduction de jeu sur piano d'après les rouleaux perforés – bien qu'elle pouvait sembler parfaite à cette époque – nous semble aujourd'hui toutefois beaucoup moins sensible qu'un (même très imparfait) enregistrement acoustique. Un des facteurs les plus importants, à savoir le toucher, retombe de l'arsenal pianistique – raison pour laquelle les enregistrements dans les rouleaux pour piano semblent schématiques et morts. Quant aux enregistrements acoustiques, vieux et loin d'être parfaits, ils arrivent à transmettre à l'auditeur à travers des couches de bruits et « la patine du temps » l'ambiance imperceptible, l'animation, l'ombre de l'exécution vivante. Ainsi par exemple, on peut évaluer dans un des premiers enregistrements (1893) la finesse du toucher, le *jeu perlé* et le « cantabile » de Paul Pabst (1854 – 1897) d'après quelques petites pièces jouées par lui (*Chopin* et *Estrella* du *Carnaval* de Schumann ou la *Valse no. 6 en ré bémol majeur* de Chopin avec ses propres cadences).

En tenant compte du niveau bas et notamment du nombre assez limité des enregistrements des pianistes de la première période, nous serons obligés de tirer nos conclusions sur la base de ce qui existe – y compris les enregistrements en *Welte Mignon* chez les pianistes qui n'ont pas laissé (ou n'ont presque pas laissé) d'autres types d'enregistrements (comme C. Reinecke, T. Carreno, S. Menter, A. Yessipova, Th. Leschetizky). Cette méthode d'enregistrement permet toutefois de juger les particularités rythmiques et le *rubato*, ainsi que le phrasé et même la

dynamique – détails précieux, surtout quand il s'agit de pianistes si éloignés en temps de notre époque.

### **L'approche analytique et la liberté. La tradition et l'expérimentation**

En parlant de la première pléiade de pianistes, on peut repérer deux paires d'opposés qui caractérisent ce style dans sa diversité : d'un côté on observe une ouverture d'esprit qui encourage des **expérimentations et une liberté**. Il s'agit au premier lieu de la créativité qui permettait par exemple d'introduire des improvisations ou modifier les textes écrits. D'un autre côté **l'intellectualisme et le conservatisme** se manifestèrent particulièrement dans la tendance à « conserver » les œuvres des classiques (Bach, Mozart, Beethoven) sous leur forme originale, sans « patine » de l'individualité de l'interprète – ce qui a amené au style de jeu dit « objectif » : « Seulement en rejetant chaque propriété privée on arrive à l'objectivité qui transmettra une œuvre à l'auditeur dans toute sa clarté, comme elle s'est échappée de l'âme du compositeur »<sup>1</sup>. Plusieurs interprétations de Carl Reinecke (1824 - 1910), enregistrées en Welte Mignon démontrent cependant une liberté rythmique inimaginable aujourd'hui. Rappelons-nous que Reinecke (l'un des premiers pianistes de cette génération qui – contrairement à beaucoup de ses contemporains – était enregistré à la charnière des siècles) appartenait à l'école académique. Néanmoins, en écoutant la *Fantasie en ut mineur* de Mozart (ill.1), nous découvrons une utilisation de *rubato* (les retardements des sons de la mélodie par rapport à la basse et la manière d'arpéger les accords) même plus large et accentuée que chez son contemporain Th. Leschetizky, pianiste proprement romantique dont une interprétation de la même œuvre fut enregistrée à la même période.

À quel point l'approche intellectuelle et analytique caractérisait le style de jeu de cette période, nous pouvons le voir de la citation suivante du même livre d'E. Calland : « Deppe considérait comme très efficace d'analyser les classiques. Il insistait pour extraire toutes les voix des fugues de Bach en les transposant dans les clés *ut* (soprano, alto, ténor) et *fa*. Il insistait également pour chercher et extraire des premiers et deuxièmes thèmes, des thèmes de transition, les idées principales des *Sonates* de Beethoven, ainsi que pour extraire des lignes qui lient les mélodies dans ses *Quatuors* ; les élèves devaient les tirer entre les voix de différents instruments et les examiner. Grâce à ses exercices les élèves acquéraient des idées

---

1. Elisabeth Caland, *Учение Деппе какъ основа современной игры на фортепиано и технические советы пианистамъ* [*Enseignement de Deppe comme base du jeu contemporain au piano et conseils techniques aux pianistes*], Riga, [-], 1911, p. 45.

claires sur la construction des œuvres ... »<sup>1</sup>.

Hans von Bülow (1830 – 1894), élève de F. Wieck et F. Liszt, pianiste exclusivement intellectuel, propagandiste de la musique contemporaine (Liszt, Chopin, Brahms) ainsi que celle du « passé » (notamment de Beethoven et Bach), attachait une très grande importance à l'analyse de l'œuvre, à l'éclaircissement des éléments de construction – ce qui l'amenait parfois à des lectures assez insolites, comme par exemple sa manière d'articuler le thème de la *Fugue en mi bémol mineur* du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach :



Johann Sebastian Bach, *Clavier bien tempéré, 1er livre, Fugue en ré dièse (mi bémol) mineur*, début (avec l'articulation de H. von Bülow).

Il est vrai d'ailleurs que Bülow lui-même disait qu'il se sentait appelé à « se rebeller contre l'exactitude fastidieuse » (nommée par certains musiciens *l'interprétation classique*) »<sup>2</sup>.

Reconnaissons d'ailleurs que l'exemple de la lecture de Bülow du thème de Bach, ainsi que les interprétations de Reinecke créent une image assez lointaine de celle de « l'interprétation objective » comme on peut l'imaginer de nos jours. Ceci tient à deux explications. L'une est dans le « trait de lumière » de l'esprit d'expérimentation qui couvrit tout l'art au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le nouveau style de jeu est encore en son développement ; l'ancienne manière de jeu (claveciniste) est « oubliée » (ou rejetée) progressivement, tandis que la nouvelle est encore en évolution. Le retour aux classiques s'accomplit donc *à travers la lentille* de la nouvelle vision du monde et de la nouvelle manière de jeu. D'un autre côté, dans les « libertés » rythmiques de Reinecke, Leschetizky ou Planté et même dans les « nouveautés » stylistiques de Bülow il faut probablement voir une réflexion de l'ancienne tradition de jeu qui était encore très puissante à cette époque. Cette « tradition orale » (la transmission de l'expérience du maître à l'élève) jouait un rôle extrêmement important où les complexes d'information : le sens du style et des proportions, les particularités rythmiques, dynamiques, les différentes manières de toucher, le *rubato* – tout le patrimoine culturel de l'art d'interpréter

1. *Ibid.*, p. 43.

2. Théodore Pfeifer, *Лекции Ганса Бюлова [Leçons de Hans von Bülow]*, Moscou. Jurgensohn, 1895, p. 112.

était perçu et compris *aux genoux de la mère*. La proximité chronologique et mentale des fondateurs de la musique romantique (Chopin, Schumann, Liszt) donnait également cette sensation profonde et naturelle du style et cette liberté d'agir surprenante dans les limites de ce dernier. Naturellement les pianistes de la génération de Leschetizky et de Planté, la plus proche des sources romantiques se permettaient beaucoup plus de liberté envers les œuvres de leurs grands contemporains et même envers les œuvres des classiques : Bach, Mozart, Beethoven. Allant encore plus loin, nous pouvons supposer que leur manière de jouer n'est qu'une réflexion du style d'interpréter des époques précédentes – phénomène que nous allons étudier plus tard dans le chapitre consacré au *rubato*.

Ces deux paires d'opposés, à savoir, **la liberté** combinée à **l'approche analytique, l'intellectualisme et le conservatisme** d'un côté – et la combinaison de **l'expérimentation, de l'individualisme et de la créativité** avec **une très forte tradition** d'un autre, forment le panorama du pianisme de cette période. La base solide acquise des prédécesseurs et le recours à la tradition permettaient à la liberté et l'expérimentation de se développer organiquement ; l'intellectualisme et l'approche analytique furent en fait une des expressions de la même ouverture d'esprit, de l'expérimentation et de la liberté qui caractérisait cette époque.

Justement cet alliage de la tradition, de la liberté et de l'intellectualisme mena au *rubato* qui, en donnant l'impression de liberté et spontanéité, est subordonné en même temps à une logique constructive et à des lois assez précises dans les interprétations de pianistes comme Leschetizky ou Planté. Ce dernier a laissé plusieurs enregistrements acoustiques de ses interprétations en 1928 (à l'âge de 89 ans!) qui témoignent d'un niveau pianistique extraordinaire et d'un tempérament artistique immense. Son *rubato*, permettant de découvrir des moments constructifs de l'œuvre, porte également un caractère libre et spontané – comme par exemple dans la mélodie d'une des *Romances sans paroles* de Mendelssohn (*Chant de Printemps, op. 62, en la majeur, ill.6*).

### **Transmission de l'œuvre à travers l'espace. Anna Yessipova : conduction de la ligne mélodique**

Le style des performances de salon pour un cercle assez étroit d'auditeurs, typique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle était supplanté par les concerts dans des salles plus ou moins grandes où le musicien se trouvait dans une situation semblable à celle de l'acteur de théâtre dont la parole portait un caractère tout à fait autre que celui d'une parole adressée aux personnes qui se trouvaient à côté dans la même pièce (le jeu de Chopin par exemple, généralement très doux, serait pratiquement impossible dans une grande salle). Les nouvelles

conditions spatiales nécessitaient une mise en relief des événements musicaux afin de révéler et transporter à l'auditeur l'architecture de l'œuvre à travers l'espace. L'art de conduire la pensée musicale et particulièrement de la ligne mélodique – ce facteur déterminant du style et des critères esthétiques d'une époque – était donc une question de première importance. Rappelons à ce propos que les pianos du XIX<sup>e</sup> siècle avaient en général un son plus doux que ceux du XX<sup>e</sup>. D'un autre côté il s'agit d'une mentalité encore très éloignée de l'époque des amplificateurs et des enregistrements (ceux qui ont été fait à la charnière des siècles étaient réalisés par des musiciens déjà âgés). En apparaissant sur la scène, les artistes devaient donc capter l'attention du public uniquement par la qualité et la force du son et par leur virtuosité – qui comprenait sans doute non seulement la vitesse, mais aussi la netteté et le raffinement des sons et des passages, la conduite et la corrélation des voix ainsi que la culture du phrasé et de l'intonation (quant à ces deux derniers facteurs, naturellement, la « vocalisation » des instruments, particulièrement du piano, jouait ici un rôle important). Tout cela devait amener à des interprétations plus voyantes, plus « pondérables », plus déclamatoires, plus émotionnelles - caractéristiques qui se combinaient d'ailleurs avec une finesse du *jeu perlé* et des gradations subtiles du son. Les artistes comme la pianiste russe **Anna Yessipova** (1851 – 1914) ou **Alfred Grünfeld** (1852 – 1924) maîtrisaient parfaitement l'art de conduire la mélodie dans un haut niveau de tension et de sensibilité, toujours en restant dans une presque même dynamique assez modérée, sans passages du *forte* au *piano* – qualité qui sera inhérente également au jeu de Paderewski. Ce type de jeu se produisait grâce à une sensation exceptionnelle d'intonation de chaque intervalle mélodique ainsi qu'à la technique de *legato* et au phrasé. Prenons par exemple l'interprétation de *Schlummerlied op. 124, no. 16* de Schumann par A. Grünfeld (enregistré en 1913) ou la mélodie initiale de la paraphrase connue de *Rigoletto* (Verdi-Liszt) interprétée par Yessipova (1906, en Welte Mignon). Une autre interprétation enregistrée de cette dernière (*Fantasia* de Thalberg sur *La Sonnambula* de Bellini, aussi en Welte Mignon, ill.9) est comparable à la même mélodie chantée par Adelina Patti (enregistrée en 1906, ill.67) : il s'agit de la bien connue *Ah ! Non credea mirarti* de *La sonnambula*. L'interprétation de Patti, toute tenue dans une dynamique de *mp*, dépourvue de volées et de chutes dynamiques, se caractérise par une accentuation douce de chaque son, à peine perceptible avec un *legato* idéal – ainsi que par une manière (assez typique pour Patti) d'accentuer insensiblement (en *diminuendo*) les derniers sons des phrases, le plus silencieux, et d'un autre côté d'assourdir légèrement les sons les plus élevés. Ce complexe de particularités – accompagné par une sensation extrêmement aiguë de **l'intonation** – donne à la mélodie de la sensibilité, du dynamisme et de l'expression (avec la contrainte extérieure) :



Vincenzo Bellini, *La Sonnambula*, Acte II, *Ah ! Non credea mirarti*, 8 premières mesures de la mélodie.

A. Malinkovskaya, en distinguant trois niveaux dits « échelle-temps » qui caractérisent différents types d' « intonation-façonnage » (d'après sa terminologie), appelle à cette manière de conduite de la pensée musicale « niveau phonique ». Son énergie est donc « cinétique, à savoir qu'elle passe progressivement d'un son à un autre, d'un accord à l'autre »<sup>1</sup>. « Dès que la perception de la continuité des sons est spécifique pour le niveau phonique, - écrit-elle, - l'énergie de la ligne sonore, son expression mise en relief, l'intensité des processus transitifs sont d'une importance particulière »<sup>2</sup>. L'art de conduire la ligne mélodique uniquement par des moyens d'intonation et des passages sensibles d'un son à l'autre – en la tenant toujours dans un même niveau dynamique est donc une technique très complexe qui exige une oreille exclusivement attentive ainsi qu'un très haut niveau pianistique – ce qu'on observe dans l'interprétation de Yessipova. Elle « chante » cette mélodie ; semblablement à Patti, elle fait des petits *morendo* dans les sauts en intervalles ascendants larges et maintient la ligne mélodique toujours dans un tonus dramatique, tendu et déclamatoire en la conduisant attentivement d'un son, d'un intervalle à un autre.

Adeptes du jeu de doigts (dit le *jeu perlé*), Yessipova combine le caractère mélodieux avec une netteté et une vitesse extraordinaires des passages – le *jeu perlé* fut une technique très répandue en ces jours, maîtrisée pratiquement par tous les pianistes de cette génération. Elle disparaissait avec le temps en donnant lieu à des autres styles de jeu ; ainsi A. Schnabel se rappelle :

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano], Moscou, Vlados, 2005, p. 200.

2. *Ibid.*

Je devais jouer des études et des exercices ; surtout Czerny, d'après ce que je me souviens. Elle [A. Yessipova] posait une petite pièce de monnaie sur ma main [...] et si j'arrivais à jouer une étude de Czerny sans la faire tomber, elle me la donnait. [...] Plus tard j'avais changé la position de la main si radicalement, que maintenant la pièce était tombée après plusieurs sons. Je ne pense pas qu'on peut recommander une main immobile, « statique » comme un moyen technique efficace<sup>1</sup>.

On peut critiquer avec Schnabel l'école du jeu de doigts comme « obsolète » et « inefficace ». Remarquons cependant que Leschetizky, le maître de Yessipova qui a éduqué plusieurs pléiades de pianistes, fut partisan de cette technique, adoptée également par ses élèves. Certains d'entre-eux la rejeteront en cherchant de nouvelles possibilités et de nouvelles qualités de son, plus désinhibées, plus amples et colorées. Les nouvelles tendances déplaceront les techniques et les critères esthétiques de l'ancienne école (rappelons-nous les théories de Breithaupt et Steinhausen). Néanmoins cette dernière continue à nous impressionner par une combinaison de la virtuosité, la brillance et le *cantabile* dans les interprétations de Yessipova, Diémer, Grünfeld.

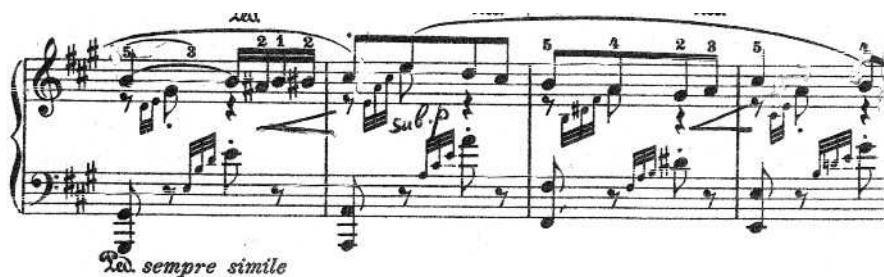
### Francis Planté : impressionnisme et pittoresque

Le jeu de **Francis Planté** (1839-1934) était par contre moins graphique, mais plutôt pittoresque. Son interprétation d'une *Romance sans paroles* (op. 62, no. 6, ill.6) de Mendelssohn révèle une manière de conduire la ligne mélodique tout à fait autrement que celle de Yessipova. La mélodie – jouée de façon ondulatoire – presque disparaît et apparaît de nouveau dans les rejaillissements des accords arpégés de l'accompagnement :



1. Arthur Schnabel, « Ты никогда не будешь пианистом! » [« Tu ne seras jamais pianiste ! »], Moscou, Klassika-XXI, 1999, p. 26.





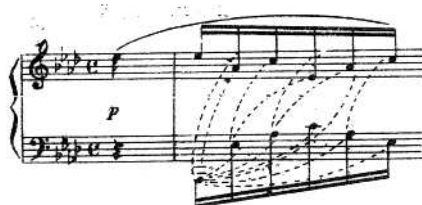
Felix Mendelssohn – Bartholdy, *Romance sans paroles en la majeur*, op. 62 no. 6, mesures 1 – 8.

La manière – polyphonique par nature – de « cliver » une mélodie en deux ou plusieurs couches par l'articulation, la dynamique etc. est assez typique pour le XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons des raisons de croire que même Liszt gardait la perspective de sonorité en divisant les sons et les phrases en « plus importantes et moins importantes » (d'après une citation de C. Igoumnov du livre de J. Milstein)<sup>1</sup>. Les interprétations de Moriz Rosenthal nous démontrent un système très développé de détection de différentes couches et de formation des nouvelles constructions cachées dans la texture musicale par le clivage de cette dernière. Plus tard ce clivage sera également une des caractéristiques importantes du jeu de J. Hofmann et d'I. Friedman. Mais tant que chez certains pianistes comme Hofmann ou M. Rosenthal cette manière était plutôt une manifestation des qualités analytiques et intellectuelles de leurs interprétations, chez Planté cela contribue surtout à une détection des côtés pittoresques de la musique. Remarquons que l'accompagnement de la *Romance en la majeur* (un peu moins variable dynamiquement que la mélodie, bien qu'aussi capricieux et enjoué) se met dans son interprétation activement en polyphonie avec la mélodie en venant parfois en premier plan – ce qui crée des irisations colorées merveilleuses de la texture de cette pièce.

Le même effet de modulations dynamiques est observable dans *l'Étude en la bémol majeur op. 25, no. 1* de Chopin, jouée par Planté (ill.4). L'image sonore de cette *Étude*, appelée « La harpe éolienne », est basée sur l'utilisation des timbres du spectre harmonique suivant les conditions de l'acoustique et la texture pianistique. Les harmoniques qui se créent sont sonorisées de façon différenciée par les sons des accords : les notes en gros de la partition tracent les horizons supérieurs et inférieurs du volume sonore, alors que le mouvement figuratif continu (les petits caractères) maintient la vibration douce du spectre, de la basse

1. Jakov Milstein, *Константин Николаевич Игумнов [Konstantin Nikolaevich Igoumnov]*, Moscou, Muzika, 1975, p. 39.

jusqu'aux sons hauts (dans les « fréquences vocales supérieures ») qui planent au mouvement quasi « ralenti » des noires<sup>1</sup> :



Allegro sostenuto (♩ = 104)

Frédéric Chopin, *Étude en la bémol majeur op. 25, no. 1*, mesures 1-2.

Le système des voix cachées qui se tracent dans la texture forme une espèce de « polyphonie des harmoniques »<sup>2</sup>. Ces voix cachées qui se mettent en polyphonie avec la voix principale, sont légèrement « illuminées » par les harmoniques – ce qui, « semblable au rayon de lumière dans une pierre précieuse, renforce une sensation de « jeu des feux » de la mélodie »<sup>3</sup> :

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano]*, op. cit., p. 96.

2. Alexandre Alexeev, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, vol. 2, Moscou, Muzika, p. 116.

3. *Ibid.*

[Allegro sostenuto]

The image shows two systems of musical notation for measures 15 and 16. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is in a minor key with a key signature of three flats. The tempo is marked as 'Allegro sostenuto'. The notation is dense, with many notes and rests, creating a complex polyphonic texture. There are some 'x' marks above certain notes in the upper staves.

Mesures 15-16.

Cette « polyphonie des harmoniques », ce rayonnement sont très voyants dans l'interprétation de Planté. Contrairement à la plupart des interprétations de cette *Étude* où la mélodie résonne de façon presque permanente en quelques niveaux plus haut dynamiquement que le reste, ici la mélodie se perd parfois complètement dans ce champ iridescent sonore du jeu des harmoniques et remonte de nouveau à la surface :

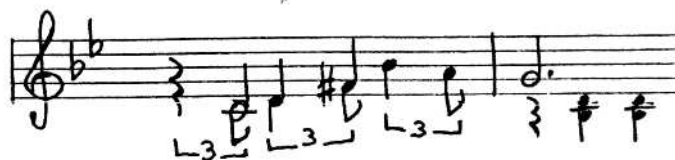
The image shows two systems of musical notation for measures 5, 6, and 7. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is in a minor key with a key signature of three flats. The notation is dense, with many notes and rests, creating a complex polyphonic texture. There are some 'x' marks above certain notes in the upper staves. The first system starts with a measure number '5' in the bass staff. The second system starts with a measure number '7' in the bass staff. There are some 'Teo.' and '\*Teo.' markings below the bass staff.

Mesures 5-7.

Les deux interprétations de Planté analysées ici appartiennent au type de « paysage-portrait » où la mélodie présente un ensemble avec la masse sonore flexible, polyphonique et dynamique.

### Teresa Carreno : interprète - sculpteur

**Teresa Carreno** (1853-1917), pianiste brillante de son époque est probablement comparable à Liszt et A. Rubinstein au niveau de son tempérament artistique. Il est assez indicatif qu'en tant qu'enfant prodige, elle fut présentée à ces deux grands musiciens du XIX<sup>e</sup> siècle (chez Rubinstein elle a également pris des leçons). Plusieurs enregistrements faits en *Welte Mignon* démontrent un caractère monumental, pour ainsi dire, « de fresque » : « Je m'inspire beaucoup de Shakespeare, inspiration qui – je le sais – est communiquée à mes interprétations des œuvres musicales et à mes concerts », - écrit-elle<sup>1</sup>. Le travail avec grands secteurs de la forme, la création d'une ligne unique de développement, typiques pour Carreno, laissent moins de place pour la finition de détails – bien que ces derniers sont impeccablement élaborés. Il y a d'ailleurs encore une comparaison qui vient involontairement : F. Busoni avec sa vision globale et constructive de la forme musicale. L'interprétation de Carreno de la *Sonate op. 53 (Waldstein)* de Beethoven, monumentale, dépourvue de « libertés » romantiques (rappelons-nous de l'interprétation de Reinecke de la *Fantasie en ut mineur* de Mozart!) est subordonnée à un développement rigoureux qui traverse toute l'œuvre. Semblablement à cette dernière, elle forme la ligne de développement dans la *Première Ballade* de Chopin (ill.12), jouée par contre avec un *rubato* très caractéristique pour cette époque qu'on ne trouve presque plus chez les pianistes de la postérité (peut-être encore chez Paderewski, mais pas plus tard). Il s'agit du rythme « chancelant » par lequel nous reconnaissons souvent le jeu de Pachmann, Yessipova, Fannie Bloomfield, Reinecke, Leschetizky et qui – avec la manière particulière d'arpéger – constitue ce style, héritant évidemment de l'époque précédente :



Frédéric Chopin , *Ballade no. 1 en sol mineur; op. 23*, mesures 8-9 (la partie de la main droite d'après la version rythmique de T. Carreno).

1. James Francis Cook, *Great pianists on piano playing*, Philadelphia, Theo. Presser, c1913, p. 114.



Frédéric Chopin , *Ballade no. 1 en sol mineur*, op. 23, mesures 8-9 (la partie de la main droite, le texte original).

Le jeu de Carreno impressionne par son brillant et sa virtuosité – rappelons-nous par exemple la *Fantasie op. 17* de Schumann interprétée par elle. Le caractère de sa virtuosité est cependant plus proche de celui de Planté (rappelons-nous ses interprétations de l'*Étude op. 10 no. 4* ou l'*Étude op. 25 no. 11* de Chopin) que de ceux de Diémer ou de Pachmann. Il s'agit surtout des passages perçus comme des blocs sonores typiques pour Carreno contrairement à des placers du *jeu perlé*. Le caractère-même des œuvres choisies pour être enregistrées témoignent d'une certaine préférence : mise à part la *Sonate op. 53* de Beethoven, la *Fantasie* de Schumann et la *Première Ballade* de Chopin déjà mentionnées, nous trouvons parmi les enregistrements le *Nocturne op. 48 en ut mineur* de Chopin, la *Rhapsodie Hongroise no. 6* ou le *Sonnet de Petrarca no. 47* de Liszt. Il s'agit donc des œuvres non seulement difficiles techniquement, mais aussi celles d'un caractère monumental qui exigent une lecture profonde et individuelle. Carreno appartient au type des interprètes intellectuels, des véritables créateurs – ou co-auteurs – de la musique. « L'esprit de l'artiste doit être cultivé, - disait Carreno. En fait, cultivé aussi bien que celui du compositeur qui a conçu la musique. La culture vient de l'observation de beaucoup de choses : la nature, l'architecture, la sculpture, l'histoire, les gens et la poésie »<sup>1</sup>.

### **Le cas de Vladimir de Pachmann**

Un autre pianiste bien connu de cette époque, **Vladimir de Pachmann** (1848 – 1933) présente par son art et sa personnalité un phénomène tout à fait antipodale à celui de T. Carreno. Il s'agit en fait, d'une figure bizarre et singulière qui n'a pratiquement pas d'analogies

1. *Ibid.*

dans le monde pianistique non seulement dans le XIX<sup>e</sup>, mais aussi bien dans le XX<sup>e</sup> siècle. Personnage excentrique, il marchait, parlait et faisait des grimaces pendant ses concerts ; il est d'ailleurs connu que Maria Yudina dans sa période tardive avait également l'habitude de commencer ses performances en parlant avec l'auditoire et en citant de la poésie, mais elle n'avait toutefois pas la pratique d'interrompre la musique afin de la commenter oralement ou de l'accompagner par des gestes expressifs – manière assez habituelle de Pachmann qui provoqua une fois la réaction de George Bernard Shaw. « M. Vladimir de Pachmann, - écrit-il, - a donné son spectacle-pantomime bien connu avec l'accompagnement de Chopin »<sup>1</sup>. Ses collègues pianistes avaient peur quand, de la scène ils apercevaient de Pachmann dans la salle – ils ne savaient jamais ce qu'il pourrait arriver. « Lors d'un concert de Godowsky il monta en courant sur la scène. « Non, non, Léopold, - dit-il, au grand amusement de l'auditoire et à la confusion de colère de Godowsky, « tu dois le jouer comme ça ». Il le joua *comme ça* en informant le public qu'il n'aurait jamais fait cette démonstration juste pour un vieux pianiste. « Mais Godowsky », dit-il, - est le *deuxième* plus grand pianiste vivant »<sup>2</sup>.

De Pachmann n'appartenait à aucune école ; son professeur unique connu fut Joseph Dachs, pianiste de l'école académique à Vienne (qui était aussi le prof de Moriz Rosenthal pendant plusieurs mois). Contrairement à beaucoup d'autres musiciens de son époque, il a laissé une quantité considérable d'enregistrements (à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle (1907?) jusqu'à 1933). Essentiellement acoustiques, ses derniers permettent d'évaluer les particularités de son jeu, la qualité du toucher ainsi que les évolutions de sa manière d'interpréter pendant plus de vingt ans (il enregistra certaines œuvres lui-même plus d'une fois). En raison de son comportement extravagant, ainsi que d'un certain maniérisme et bizarrerie de ses interprétations, on a tendance de ne pas le prendre au sérieux – alors qu'il s'agit d'un excellent pianiste avec un toucher délicat (« velvet »), une finesse et une élégance du *jeu perlé*. Liszt appréciait son jeu ; l'extravagance n'empêchait pas ses interprétations d'être assez recherchées.

Si le tempérament artistique de Carreno lui permettait de traiter avec virtuosité des œuvres de grande échelle, de Pachmann fut certainement l'artiste des miniatures. Le travail sur la qualité du son, sur la finition des détails fut pour lui une tâche de première importance. Voici des extraits de l'interview avec de Pachmann (il parle de la *maîtrise des détails*) :

---

1. Harold C. Schonberg, *The great pianists*, New York, Simon and Schuster, 1963, p. 313.

2. *Ibid.*, p. 315.

Chaque note dans une œuvre devra être polie jusqu'à elle soit parfaite comme un bijou – aussi parfaite qu'un diamant indien – le même scintillement merveilleux qui joue avec les orbes de lumière. Dans un vrai chef-d'œuvre chaque note a sa place, exactement comme les étoiles du ciel qui ont leurs places dans leurs constellations [...] ».

Le bijoutier qui fait un travail merveilleux ne mélange pas ses bijoux de façon aléatoire. Souvent il doit attendre des mois pour mettre un rubis juste, une bonne perle ou un diamant correctement dans un bon endroit. Ceux qui ne connaissent pas le métier, peuvent voir une pierre précieuse justement comme une autre, mais l'artiste les connaît. Il les a vues en les examinant sous le microscope. Il y a un sens dans chaque facette, chaque nuance de couleur<sup>1</sup>.

Les œuvres de Chopin formaient la base du répertoire de Pachmann ; « Il devait savoir, - écrit H. Schonberg, - que son style ne correspond pas aux compositeurs classiques et à Beethoven, ou à des œuvres de grande échelle »<sup>2</sup>. Mais dans les pièces comme les *Préludes* ou *Nocturnes* de Chopin s'ouvre son talent de miniaturiste, son travail finement exécuté. Ainsi il arrive à une indépendance merveilleuse (le *rubato*) de la mélodie par rapport à l'accompagnement doux et régulier dans le *Nocturne en mi mineur, op. 72* : les lignes pointillées indiquent les non-coïncidences entre les mains droite et gauche dans l'interprétation de de Pachmann (enregistré en 1927, ill.7) :

Frédéric Chopin, *Nocturne en mi mineur op. 72*, mesures 1-6.

1. James Francis Cook, *Great pianists on piano playing*, op. cit., pp. 190-191.

2. Harold C. Schonberg, *The great pianists*, op. cit., p. 316.

Le *Nocturne en sol majeur, op. 37 no. 2* est joué avec une élégance remarquable des tierces et sixtes en doubles croches (enregistré en 1907/1910). « Le *legato* des tierces vous semble simple ? - interroge-t-il avec une spontanéité qui lui est si caractéristique. Ah, si je pouvais seulement vous dire sur les années qui sont devant ces tierces ». Le travail avec les détails, ainsi que l'écoute à « la voix intérieure de l'âme » (d'après ses propres mots) lui amène parfois à des résultats assez grotesques, comme par exemple dans la *Valse en ut dièse mineur* (enr. en 1925, ill.8) jouée dans un tempo rapide, avec un rythme irrégulier – ce qui conduit à voir des similitudes avec une improvisation du pianiste de jazz Art Tatum sur la même *Valse*, enregistrée quelques décennies plus tard. Le refrain, joué en *jeu perlé* extraordinaire, arrive vers la fin à un *diminuendo* et *ritenuto* tellement forts que la mélodie pratiquement disparaît en laissant l'accompagnement sonner seul pendant les dernières mesures :



Frédéric Chopin, *Valse en ut dièse mineur, op. 64 no. 2*, 4 dernières mesures (la version de de Pachmann et le texte original).

## b. La deuxième période. La pléiade des élèves de Liszt. Paderewski et Rosenthal

La génération des artistes nés dans les années 1860 donne une raison de la considérer comme une nouvelle vague dans le développement du pianisme au XIX<sup>e</sup> siècle. Le nombre croissant de musiciens de tout premier plan qui apparaissent dans l'arène artistique peut à lui seul impressionner : Arthur Friedheim (1859 – 1932), Aimée-Marie Roger-Miclos (1860 - 1950), Fanny Davies (1861–1934), Ignaz Paderewski, Moriz Rosenthal, Bernard Stavenhagen, Emil von Sauer, Arthur de Greef (1862 – 1940), Florence Bassermann (Rothschild) (1863 - [?]), Fanny Bloomfield-Zeisler (1863 - 1927), Alexandre Siloti (1863 – 1945), Eugen d'Albert (1864 – 1932), Ferruccio Busoni (1866 – 1924), Enrico Granados (1867 – 1916), Samuel Maykapar (1867 - 1938), Vassily Sapellnikoff (1867–1941), Frédéric Lamond (1868 – 1948), José Vianna da Motta (1868 - 1948). Un des plus grands repères qui marqua les années



soixante-dix–quatre-vingt fut la génération des élèves « weimariens » de F. Liszt. Son activité pédagogique tardive contribua à l'émergence d'une pléiade d'artistes qui – chacun dans sa propre voie – devint le successeur de son pianisme et de ses critères esthétiques. Il s'agit de pianistes nés dans les années 1860 – fin des années 1850 qui devinrent ses élèves dans les années soixante dix – quatre-vingt : B. Stavenhagen, S. Liebling, G. Liebling, A. Siloti, E. von Sauer, A. Friedheim, M. Rosenthal, A. Reisenauer, A. de Greef, E. d'Albert.

Une partie des pianistes de cette période appartenaient à l'école de Leschetizky (S. Maykapar, F. Bloomfield-Zeisler,) qui également forma un des plus remarquables pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir I. Paderewski. Il a pratiquement incarné dans son activité artistique le style pianistique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – en étant en même temps très individuel.

C'est surtout le phénomène de Paderewski ainsi que la pléiade des élèves de Liszt des années soixante-dix – quatre-vingts qui crée l'image de cette génération – différente, comme nous avons tendance à penser, de ses prédécesseurs. Ce fut le « style classique » du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutes les qualités complémentaires qui caractérisaient les générations précédentes – la liberté et l'approche analytique, l'individualisme et la liaison étroite avec la tradition – se trouvent également dans l'art des artistes nés dans les années soixante, en acquérant de même un certain équilibre, une harmonie classique. Il est vrai d'ailleurs que les « étrangetés » rythmiques et stylistiques (pour nos oreilles d'aujourd'hui) qui constituaient le *rubato* de Reinecke ou Pachmann, donnent lieu à une manière plus « retenue » – qui porte en soi cependant toutes les caractéristiques de l'époque : la qualité du son, les particularités du phrasé, le *jeu perlé*, le *rubato*.

Bien que cette génération de pianistes soit représentée plus largement dans les enregistrements que les précédentes, il faut toutefois constater un nombre assez modeste d'enregistrements acoustiques. S. Maykapar, par exemple, ne laissa probablement aucun enregistrement. Les pianistes importants comme Stavenhagen, Reisenauer, Bloomfield-Zeisler ne laissèrent que des exemples séparés d'interprétations en rouleaux pour piano. La situation n'est pas beaucoup mieux avec G. Liebling et A. Siloti dont les rares exemples d'interprétations ne donnent pas de perspective permettant d'évaluer leur style sous ses différentes formes (de Siloti, par exemple nous ne disposons que deux petits extraits des enregistrements amateurs faits dans les années 1930). Par contre, E. von Sauer, M. Rosenthal, E. d'Albert et Paderewski sont assez bien représentés dans leurs interprétations enregistrées – raison pour laquelle nous les connaissons beaucoup mieux – alors qu'une certaine partie de pianistes de cette période reste pratiquement inconnue ou injustement oubliée, comme par exemple A.-M. Roger-Miclos (1860 – 1950).

### Aimée-Marie Roger-Miclos

Élève de Henri Herz (1803-1888), d'un des pianistes-compositeurs de la génération de Chopin, Liszt et Thalberg, elle hérita l'élégance et la finesse de cette époque. Les rares enregistrements acoustiques de l'année 1905 témoignent d'une individualité artistique, de virtuosité, d'un toucher agréable, d'une possession parfaite du *jeu perlé*. Remarquable par exemple est son interprétation recherchée et brillante de la *Mazurka no. 4* de B. Godard (ill.13). Les interprétations de la *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2* et en *ré bémol majeur op. 64 no. 1* de Chopin, ainsi que du *Rondo Capriccioso* de Mendelssohn démontrent la maturité artistique qui trouve son expression particulièrement dans l'individualité du phrasé et par conséquent dans la compréhension de la forme.

Son interprétation de la *Valse en ut dièse mineur* de Chopin (ill.14) est une des plus poétiques de cette pièce. Ainsi, la lecture de la partie médiane nous est ici intéressante. La répartition des phrases est formée par un plan dynamique qui unit la ligne descendante de la mélodie de la période initiale (mesures 78 – 81) avec le début de la répétition variée de cette dernière (à partir de la mesure 81) qui continue le *diminuendo* commencé dans les mesures 78 – 81 même après la première note *fa* (la dernière noire de la mesure 81). La répétition variée de la période initiale apparaît donc comme une réminiscence et non pas comme le développement – lecture rare qui d'un côté unie la partie médiane en une ligne de développement et d'un autre, crée justement cette ambiance rêveuse :

The image displays a musical score for Frédéric Chopin's 'Valse en ut dièse mineur, op. 64 no. 2', specifically measures 76-85. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 76-81) features a melody with lyrics 'di mi nu' and a bass line with chords and triplets. The second system (measures 81-85) features a melody with lyrics 'en do' and a bass line with chords and triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like (pp).

Frédéric Chopin, *Valse en ut dièse mineur*, op. 64 no. 2, mesures 76-85.

La reprise de la *Valse* est également interprétée de façon originale : la dernière apparition du thème principal est considérablement plus forte et dramatique que dans ses apparitions précédentes : c'est un point d'exclamation final avant la disparition de la musique dans le refrain. La répartition des accents sémantiques modifie donc l'image de l'œuvre de manière à ce que cette dernière, avec le côté lyrique, révèle vers la fin son potentiel dramatique latent.

### **Vassily Sapellnikoff**

Un autre pianiste de cette période, **Vassily Sapellnikoff** (1868-1941) est également assez peu connu – bien que laissant plusieurs enregistrements acoustiques parmi lesquels se trouve la première interprétation enregistrée du *Premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski. Cette œuvre fit démarrer la carrière artistique de Sapellnikoff qui débuta en 1888 à Hambourg sous la direction de l'auteur lui-même qui écrivit :

La seconde répétition me fournit la joie immense d'assister au triomphe de notre jeune compatriote Vassili Sapelnikov. Recommandé par Mme Sophie Menter, dont il fut l'élève au Conservatoire de Saint-Petersbourg, ce jeune pianiste était invité par la Société Philharmonique de Hambourg pour jouer sous ma direction mon *Premier Concerto pour piano et orchestre*, œuvre d'une grande difficulté. [...] En revanche, durant cette seconde répétition, tandis que Vassili Sapelnikov résolvait une à une chacune des épineuses difficultés de mon *Concerto*, révélant peu à peu la force et les qualités de son immense talent, mon enthousiasme allait s'accroissant ; à mon grand plaisir, il fut bientôt partagé par les membres de l'orchestre qui l'acclamèrent à chaque pause et plus encore à la fin de la répétition.

Un son d'une force, d'une beauté et d'un éclat extraordinaires ; une technique époustouflante ; une interprétation ardente et inspirée, contenue par une incroyable maîtrise de soi qui empêche l'artiste de se laisser déborder par son tempérament ; un sens musical immense, un jeu achevé et une parfaite confiance en soi – telles sont les qualités qui caractérisent le jeu de M. Sapelnikov<sup>1</sup>.

L'interprétation de 1926 fait d'ailleurs preuve des qualités décrites par Tchaïkovski ; il s'agit d'un grand tempérament artistique, ardent et éclatant d'un côté, raffiné d'un autre. N'excluant pas les données individuelles exceptionnelles, il est fort probable que sa personnalité fut formée sous l'influence de son professeur Sophie Menter (1846-1918). Une des plus

---

1. Svetlana Hailliot (éd.), *Piotr Illitch Tchaïkovsky : voyage à l'étranger. Édition présentée par Svetlana Hailliot*. [Paris], Le Castor Astral, 1993, pp. 55-56.

remarquables élèves de Liszt, elle laissa l'interprétation d'une des œuvres de son maître (*Un sospiro*) enregistrée dans un rouleaux pour piano au début du XX<sup>e</sup> siècle démontrant une personnalité brillante, une force, une manière virile très individuelle de jeu qui peut évoquer celle de Sapellnikoff. Ce dernier découvre d'ailleurs les facettes raffinées et poétiques de son art, par exemple dans le deuxième thème du premier mouvement du *Concerto* (ill.34). Transparent et recherché polyphoniquement (grâce au *rubato* qui dévoile des lignes mélodiques), le jeu de Sapellnikoff appartient à des meilleurs exemples de l'interprétation de ce thème :



Pyotr Tchaïkovski, *Premier Concerto en si bémol mineur pour piano*, Premier mouvement, deuxième thème (la partie du piano).

Parmi ses enregistrements nous trouvons des interprétations d'œuvres de compositeurs russes qu'en tant que compatriote, il incluait dans son répertoire. Ainsi il joue l'*Humoresque* de Tchaïkovski (enregistrée en 1924), également enregistrée à la même période par Rachmaninov. Les deux interprétations sont d'ailleurs comparables dans le style (à noter que les deux interprètes connaissaient personnellement l'auteur qui aussi appréciait leur jeu). Nous trouvons également des œuvres de compositeurs très peu enregistrés à cette période, tels que A. Liadov (*La tabatière de musique*) ou M. Balakirev (*Mazurka no. 4*). L'interprétation de cette dernière œuvre captive par la variabilité insaisissable du rythme, la noblesse du son, le raffinement et le tempérament du jeu – comme d'ailleurs celle de la *Danse Hongroise no. 6 en ré bémol majeur* de Brahms, (enregistrée en 1924), passionnée, virtuose, « explosive », avec le rythme tendu et résilient.

La génération des pianistes nés dans les années soixante est mise en relief dans ses diverses facettes à travers l'art de deux grands artistes qui caractérisent parfaitement leur époque, en étant d'ailleurs des personnalités tout à fait différentes : il s'agit de Ignaz Paderewski et Moriz Rosenthal. Contemporains, les deux ont vécu une longue vie artistique, dans laquelle ils furent aussi bien concurrents – ce qui provoqua parfois des critiques caustiques de la part des deux côtés. Provenant de la même région (l'Ukraine d'aujourd'hui), ils représentent deux écoles différentes – les plus significatives du XIX<sup>e</sup> siècle – celles de Leschetizky et de Liszt.

### **Ignacy Jan Paderewski : le *rubato* du XIX<sup>e</sup> siècle**

Le style de jeu d'**Ignacy (Ignaz) Paderewski** (1860-1941) est très reconnaissable grâce à sa manière émouvante d'« entonner » (à savoir, de créer un système d'intonation qui comprennent les intonations individuelles de chaque son, ainsi que la manière de conduire la ligne mélodique d'un son à l'autre), unique dans son genre, comparable à celle de la cantilène ou d'un discours agité :

Dans le jeu de Paderewski il y avait toujours un moment de risque, une inquiétante incertitude. [...] N'étant pas le maître de la « pyrotechnique » pianistique, il devait développer au maximum les qualités souvent négligées par des pianistes brillants, mais superficiels : la force d'expression qui s'approche de l'éloquence oratoire, le *cantabile* qui remplissait la salle jusqu'aux dernières lignes du parterre même en *pianissimo*, le phrasé semblant à celui du vocal, et finalement la pédale qui rappelait les touches d'aquarelle<sup>1</sup>.

À l'âge de 24 ans, pianiste-amateur, auteur de plusieurs pièces pour piano déjà connues et jouées, il vint à Leschetizky afin de demander de lui donner des cours de piano, en provoquant ainsi un étonnement et puis une réaction furieuse de ce dernier :

« Est-ce que Monsieur ne donne pas déjà des concerts ? » « Si, - répondais-je, - mais seulement dans des petites villes ; j'ai donné plusieurs concerts de mes propres œuvres, car je n'avais pas de répertoire ». Leschetizky fut troublé et même outré : « Et maintenant Monsieur voudrait posséder un répertoire et devenir virtuose ? À cet âge-ci ? Est-ce que Monsieur comprend ce qu'il veut ? C'est impossible ! »<sup>2</sup>

1. Ekaterina Shikova, *Этюды о школе Лешетизского [Études sur l'école Leschetizky]*, Saratov, Le Conservatoire d'Etat de Saratov L. V. Sobinov, 2007, p. 30.

2. *Ibid.*, pp. 54-55.

Cette citation, tirée des mémoires de Paderewski, décrit le début de la période de ses études chez Leschetizky qui, obsédé par les doutes, accepta tout de même de commencer à lui donner des leçons, en lui demandant au préalable de jouer quelque chose. La caractéristique du jeu du jeune Paderewski donnée par Leschetizki après l'avoir écouté pour la première fois, peut sembler assez indicative :

« Oui, Monsieur a beaucoup de qualités comme pianiste, il a un flair inné de technique, mais a aussi beaucoup de défauts. Et néanmoins, Monsieur a la qualité pianistique la plus importante : le **son**. Malgré le manque d'études, il sait quand et comment le modifier ainsi que le moyen d'exprimer différents sentiments à l'aide des doigts. Et encore une chose qui attire l'attention : l'utilisation compétente de la pédale. Il est rare qu'une personne qui n'a pas appris jouer au piano sérieusement comprenne aussi bien ce qui concerne l'utilisation correcte de la pédale. Je vois que Monsieur est réellement très bon musicien et cet instinct natal l'a mené à l'usage juste de ce moyen d'expression si important. Mais je crains que Monsieur ait trop de problèmes avec ses doigts qui ne sont pas du tout disciplinés »<sup>1</sup>.

Bien qu'obligé de tout recommencer du début, Paderewski progressa rapidement. Son talent et ses acquis de compositeur contribuaient sans doute à la création de son propre concept de l'œuvre ; c'est la pratique du travail pianistique professionnel qui manqua dans les premières étapes : « Je savais déjà comment faut-il interpréter une œuvre [...]. Mais avant les leçons avec Leschetizky je n'avais aucune idée pour me mettre à l'ouvrage sur le jeu lui-même et en cela il m'a beaucoup aidé. Il racontait beaucoup, montrait diverses techniques de jeu, expliquait : ainsi fut son système d'apprentissage. Il m'avait ouvert le monde de l'art de la musique, tout à fait nouveau pour moi »<sup>2</sup>.

Sa carrière artistique progressa rapidement : un concert à Vienne (1887), puis un autre avec un très grand succès à Paris (1888) après lequel il se produit encore à Vienne (1889) et à Londres (1890), toujours avec brio. En 1891 il se produisit en Amérique avec une centaine de récitals triomphaux – ce qui apporta la gloire également à Leschetizky : « Paderewski, - écrit Schnabel, - [...] fit aux États-Unis une telle sensation et fut tel héros, que les étudiants américains allaient en foule chez son maître »<sup>3</sup>.

---

1. *Ibid.*, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. Arthur Schnabel, « Ты никогда не будешь пианистом! » [« Tu ne seras jamais pianiste ! »], *op. cit.*, p. 26.

Il est vrai qu'une des caractéristiques les plus remarquables du jeu de Paderewski – comme il fut bien noté par son futur maître – est celle de son **ton** inimitable. Ce ton, en ayant naturellement un tonus tragique émouvant, contribuait à détecter des qualités monumentales dramatiques cachées dans des pièces courtes en augmentant ainsi leurs dimensions temporelles et spatiales jusqu'à l'infini et l'éternel. À noter que cette nature du son, l'intonation, détermine également les particularités de son phrasé – qui se conditionne par l'importance aiguë de chaque ton et de son passage au prochain en nous renforçant de suivre avec une tension chaque étape du développement de la musique. Cette manière d'«entonner» (voir ci-dessus) peut découvrir le potentiel polyphonique d'une mélodie sans accentuer spécialement différentes couches, comme il l'est dans *Warum ?* de Schumann enregistré en 1912 (ill.24). La mélodie prononcée, « entonnée » dans chaque étape détecte – sans accentuation ! - le système de corrélations entre ses éléments (voir l'analyse du motif initial de cette pièce dans le chapitre sur la *Mélodie*). Le *rubato* – dans ce cas, le retardement d'une voix par rapport à l'autre – révèle le dialogue polyphonique (comme le fait également son maître Th. Leschetizky dans son interprétation du *Nocturne en ré bémol majeur op. 27 no. 2* de Chopin, analysée dans le chapitre consacré au *rubato*) :



Robert Schumann, *Phantasiestücke op. 12*, pièce no. 3 : *Warum ?*, mesures 9-12.



La version rythmique de Paderewski (mesures 9-12, la partie de la main droite).

Le son, le toucher de Paderewski forment l'image dramatique, en même temps forte et fragile particulièrement dans la troisième variation (en mineur) de *l'Impromptu en si bémol majeur no. 3, op. post. 142* de Schubert (enregistré en 1924, ill.20). D'ailleurs, « l'inquiétante incertitude » se crée également grâce au rythme, toujours vif et constamment changeable, dont

il parle lui-même :

Le rythme c'est la pulsation de la musique, le battement de son cœur, le signe de sa vie, son existence-même. [...] Le rythme reflète la vie humaine, avec toutes ses propriétés et en tant que tel est influencé par l'humeur et les émotions : l'enthousiasme, l'oppression etc ...

Il n'y a pas de vitesse absolue en musique. Le *tempo*, comme il est d'usage de l'appeler, dépend des facteurs physiques et physiologiques. La température de l'environnement et du corps de l'interprète exercent leur influence sur lui, ainsi que l'environnement, l'état de l'instrument, l'acoustique ... Le rythme n'est également pas absolu. En recevant un développement dramatique, les thèmes de l'œuvre musicale modifient leur caractère initial. Le rythme se modifie conformément, en devenant énergique ou langoureux, fragile ou coulant, stable ou capricieux. Le rythme est donc comme la vie-même<sup>1</sup>.

Typiques pour son époque, mais tout en restant exclusifs à sa personnalité, le rythme extrêmement sensible de Paderewski et son *rubato* sont déterminants dans ses interprétations inégalées de *Mazurkas* de Chopin. Ici, il s'agit d'une combinaison complexe de plusieurs facteurs et circonstances qui ont amené à ce phénomène. Naturellement, c'est tout d'abord la liaison étroite avec la tradition de l'interprétation chopinienne, encore vivante au cours de son développement en tant que musicien. La familiarité avec le folklore polonais, « l'esprit polonais » joua aussi – comme également chez I. Friedman – un rôle très important. Et finalement, le côté tragique et la fragilité du jeu de Paderewski devait correspondre à l'esprit des œuvres de Chopin – particulièrement de ses *Mazurkas* ; une certaine mélancolie, inhérente à ces deux musiciens, réincarna ainsi le caractère changeant, capricieux et sensible de ces pièces de Chopin dans les interprétations de son compatriote.

Il est connu que le rythme et la répartition des accents dans les *Mazurkas* chopiniennes sont très variables en ayant d'ailleurs comme provenance trois types de danses (le *Mazur*, le *Kujawiak* et l'*Oberek*). Le style original de Chopin-même – surtout le côté rythmique – étonnant et nouveau pour les contemporains, fut appris par la génération subséquente dont chacun interprétait ses particularités rythmiques de façon différente. Par exemple, les interprétations de V. de Pachmann, généralement très recherchées rythmiquement, sont assez mesurées dans les *Mazurkas*, tandis que M. Rosenthal et I. Friedman accentuent souvent la

---

1. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005, p. 226.



formule répandue :



qui peut-être exagérée en s'approchant de deux quatre (croche-noire-croche) ou de la suivante :



Quant à Paderewski, ses interprétations des *Mazurkas* sont peut-être les plus recherchées du point de vue rythmique. Ainsi, il varie rythmiquement les mêmes phrases musicales à répétition, comme par exemple dans la *Mazurka no. 37 en la bémol majeur, op. 59 no. 2* (ill. 17). Le début est assez mesuré, avec des petits retards sur les derniers temps dans les mesures 2, 4 etc. :



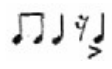
Frédéric Chopin, *Mazurka en la bémol majeur, op. 59 no. 2*, mesures 1-5.

Avec l'apparence de la mélodie initiale épaissie par une voix supplémentaire, en *forte* (à partir de la mesure 23), il utilise une formule assez rare, qui est d'ailleurs prétendument utilisée par Chopin, d'après le témoignage de Ch. Hallé<sup>1</sup>, semblable à celle des quatre noires ou deux quatre (noire-croche-croche) :



Mesure 23 (d'après la version rythmique de Paderewski).

11. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006, p. 105.

Les quatre mesures qui composent la première phrase du thème (mesures 23 - 26) représentent donc trois différentes formules rythmiques : trois quatre (plus ou moins mesurés), la formule décrite par lui-même dans son article *Le tempo rubato* :  et finalement celle décrite par Hallé :



Mesures 23-26 (d'après la version rythmique de Paderewski).



Mesures 23-26 (texte original).

Cette dernière formule est d'ailleurs largement utilisée dans la *Mazurka*. Ainsi il modifie même le rythme noté par Chopin (mesures 15 - 19, 37 - 41) :



Mesures 15-18 (d'après la version rythmique de Paderewski).



Mesures 15-18 (texte original).

Paderewski fait usage activement de plusieurs différents types de *rubato*. Il faut noter que ce dernier – comme nous avons tendance à croire – existe dans ses différentes formes parmi lesquelles se trouvent aussi les pulsations irrégulières cristallisées en formules rythmiques plus ou moins précises qui modifient les pulsations « égales » de deux ou trois temps (comme celles de la *Mazurka* ou de la *Valse* etc.). Elles ne représentent qu'un type du *rubato* (voir le chapitre consacré au *rubato*), alors que l'application d'un autre type, très répandu au XIX<sup>e</sup> siècle et largement employé par Paderewski – il s'agit de la non-synchronisation des différentes voix (la mélodie et l'accompagnement etc.) – rajoute non seulement du charme et de la fragilité rythmique, mais également de la richesse polyphonique. Voici le passage à la reprise de la même *Mazurka en la bémol majeur* (à partir de la mesure 85) :

A musical score for measures 85-88. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats. It features a complex arpeggiated accompaniment with many notes and fingerings: 4, 5, 2, 4, 5, 2, 4, 3, 1, 2, 5, 4, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats, providing a harmonic accompaniment. A 'decresc.' marking is present above the first measure of the bottom staff.

Mesures 85-88.

Les accords arpégés par Paderewski mettent en évidence les lignes contrapuntiques qui créent un ornement recherché, renforcé encore plus grâce à des modifications rythmiques (croche pointée – double croche au lieu de deux croches) :



Mesure 85 (la version de Paderewski).

Remarquons que la manière de jouer inégalement les durées notées comme égales (les noires ou les croches), typique pour Paderewski, fut assez pratiquée non seulement dans son époque, mais bien avant (voir chapitre *Le rubato*).

L'écriture proprement polyphonique chopinienne (dont nous trouvons ici des exemples assez rares parmi ses *Mazurkas*) s'épanouit encore plus dans le *rubato* « métrique » et « rythmique » de Paderewski dans la *Mazurka op. 59 no. 3 en fa dièse mineur* (ill.18) :

Frédéric Chopin, *Mazurka en fa dièse mineur; op. 59 no. 3*, mesures 98-103 (d'après les modifications de Paderewski).

Mesures 98-103 (texte original).

La texture syncopée (les accents tombent sur le troisième temps) et ornementale (grâce au *rubato*) provoque paradoxalement une analogie avec une improvisation de jazz (rappelons-nous la manière de jeu de V. de Pachmann!) - ainsi le style du XIX<sup>e</sup> siècle a parfois des caractéristiques plus « folkloriques » et pittoresques que celui du XX<sup>e</sup>.

L'interprétation de la *Mazurka en fa dièse mineur* révèle assez distinctement encore une facette du jeu de Paderewski, à savoir, la perception particulière du **temps** inhérente à ses interprétations. Une des manifestations de cette perception est celle des pauses mentales et physiques entre des diverses parties de la forme ; ainsi il élargit la zone de la pénétration du « continuum sonore non-résonnant » (d'après la terminologie de M. Arkadiev) - les pauses ou les ralentissements - avant la coda de la *Mazurka* et entre les deux thèmes qui la forment (mesures 134 jusqu'à la fin). L'effet de ses *fermata* est donc celui de la sensation de l'infinité de la musique. Les limites de la forme n'existent que dans des repères éphémères qui marquent le début et la fin de la pièce ; le point final n'existe que parce qu'il faut inévitablement le mettre – tandis que la musique continue éternellement. Nous avons l'impression que Paderewski dispose de tout le temps-espace cosmique immense où il « répartit » librement des diverses sections de la forme musicale – comme il fait par exemple aussi dans les variations de *l'Impromptu en si bémol majeur no. 3, op. post. 142* de Schubert.

En allant encore plus loin, on peut observer que les sons isolés qui composent les phrases sont également « posés » par lui dans ce temps-espace – d'ici l'importance accentuée de chaque ton et chaque passage entre les sons. Nous en trouvons des exemples dans les œuvres mélodieuses lentes interprétées par lui : *Le Prélude en ré bémol majeur* de Chopin (enregistré en 1912), *Des Abends des Phantasiestücke op. 12* de Schumann (enregistré en 1912, ill.22), ou *Lied ohne Worte op. 53 no. 4 en fa majeur* de Mendelssohn (enregistré en 1911, ill.21). La signification de chaque son et le sens aigu d'intonation élargissent les limites de la forme en transformant ainsi ces petites pièces à des événements d'une échelle cosmique.

### **Moriz Rosenthal : « pointilliste » et « graveur »**

Une autre grande figure du monde artistique, antipode d'une certaine manière de Paderewski, pianiste intellectuel d'un côté, virtuose brillant de l'autre, **Moriz Rosenthal** (1862 – 1946), représente un autre type de musicien de cette époque. Élève de Carol Mikuli (l'un des élèves préférés de Chopin) et de F. Liszt, M. Rosenthal fut ainsi l'héritier de deux écoles pianistiques différentes du XIX<sup>e</sup> siècle – celles de Chopin et de Liszt. Les enregistrements historiques restituent ses interprétations qui nous montrent les traits spécifiques de la manière d'interpréter à l'époque romantique, ainsi que les qualités individuelles du style de Rosenthal lui-même, personnalité unique dans le monde des grands pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Son *legato* vint de la manière d'interpréter Chopin par Mikuli ; en tant qu'élève de F. Liszt, il absorba son conceptualisme, ainsi que son côté impressionniste – ces aspects auraient subi

des transformations en fonction de ses propres qualités du style: graphique, avec une utilisation sobre de la pédale et avec une sensation vitale du rythme. Il connaissait Brahms en personne, ainsi que Johann Strauss II avec lequel il était lié d'amitié. Sa connaissance et sa compréhension de la musique de Chopin accusait sa profondeur d'esprit. « Mark Hambourg, l'élève éminent de Th. Leschetizki, qui enseignait le piano à sa fille Michal, insistait auprès d'elle pour qu'elle ne loupe aucun concert de Rosenthal afin d'apprendre Chopin « comme il faut ». Même Ignaz Friedman, quand il préparait l'édition de la musique pour piano de Chopin pour Breitkopf & Härtel [...] préférait consulter Rosenthal qu'un des spécialistes de la musique de Chopin comme le pianiste Alexandre Michalowski »<sup>1</sup>.

Un facteur essentiel – qui se révèle d'ailleurs dans les mémoires de Rosenthal lui-même – est celui de la multitude d'approches de la technique du jeu de piano ; au XIX<sup>e</sup> siècle il ne manquait pas de méthodes pianistiques différentes, qui proposèrent, chacune d'entre elles, sa propre technique. Ainsi le *legatissimo* de Mikuli contrasta avec la *jeu perlé* de Rafael Joseffy (1852 – 1915), élève de Tausig et le maître de Rosenthal après Mikuli, qui lui donna la possibilité d'absorber diverses approches de l'art d'interpréter. Avec ce bagage pianistique il arriva en 1878 à Weimar afin de commencer ses études chez Liszt. « Malgré une pédanterie qui survenait parfois de façon surprenante en ce qui concernait la propreté et l'exactitude pianistiques, il voyait tout avec un œil de compositeur en nous faisant sentir les choses par la même voie », - écrit Rosenthal dans *The Old and New School of Piano Playing* (St. Louis, le 21 Mars 1924)<sup>2</sup>. Ainsi l'abord constructiviste de compositeur s'est mêlé dans l'art de Rosenthal avec les techniques pianistiques mentionnées auparavant. A l'époque de sa jeunesse, Rosenthal n'avait pas de concurrents à ses qualités de virtuose : « Ses perfections à cette période faisaient haleter. Elles étaient enivrantes en créant des illusions de quelque chose qui inspire le feu. Il électrisait, soulevait son audience jusqu'à une frénésie de fascination; mais cela n'était pas une pure sensation et très souvent, on sentait que son esprit se détournait » (Richard Sprecht, *Moriz Rosenthal*, Die Zeit, Vienne, 1906)<sup>3</sup>.

Il garda sa performance pianistique jusqu'à sa vieillesse. Sa technique restait brillante tandis que ses interprétations devenaient plus recherchées et plus profondes. Voici une revue de son récital avec la *Fantaisie Hongroise* de Liszt avec L'orchestre Symphonique de Chicago en 1938 (de Claudia Cassidy):

---

1. Mark Mitchell, Allan Evans (éd.), *Moriz Rosenthal in Word and Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Pr., c2006, p. 2.

2. *Ibid.*, p. 76.

3. *Ibid.*, p. 4.

Moriz Rosenthal au piano est un personnage curieux et fort. Image pesante et léonine, habillée comme aux temps de jadis, le pianiste qui avait 76 ans restait lui-même, son jeu avait ouvert une chambre sombre d'une autre génération dans laquelle nous semblons anachroniques, mais pas lui ...

Peu d'entre nous aurait choisi de prendre la *Fantasia* ornée sur les mélodies hongroises de Liszt dans une île déserte où la symphonie et le soliste étaient - au moment opportun – naufragés. Il y avait encore de l'impact quand, cette dernière nuit M. [Hans] Lange et l'orchestre avaient sauté lestement autour de la grande et imposante performance de M. Rosenthal. Son propre Carnaval sur les mélodies de Johann Strauss était aussi vrai pour sa période que les favorites de Franz Josef. Le programme imprimé avait une qualité du vieux monde, ce qui faisait ressentir à certains d'entre-nous l'impression d'être comme des intrus brusques et impatientes [...]¹

Les interprétations enregistrées de Rosenthal sont tardives comparativement à Paderewski et à certains autres pianistes de cette génération: ses premiers enregistrements ont été effectués en 1927, quand il avait déjà soixante-cinq ans, et les derniers sont datés de 1942 (Chopin-Liszt: *Mes joies*, mars 1942). Par conséquent, son style pouvait être probablement métamorphosé avec le temps et de fait une partie de la flamme vacillante disparaissait pour céder la place à la transparence, au raffinement et à une échelle dynamique enrichie. Dans l'introduction du livre *Moriz Rosenthal in Word and Music*, M. Mitchell et Allan Evans « répliquent » cependant à H. Schonberg à ce sujet: « Dans *The Great Pianists: From Mozart to the Present Day*, Harold Schonberg écrit que le jeu tardif de Rosenthal ne monte pas plus haut que *mezzo forte*, mais la technique de restauration améliorée nous démontre aujourd'hui que cela n'est pas juste, comme le démontre le CD qui accompagne le livre. Ses enregistrements relèvent non seulement l'amplitude de l'échelle dynamique de Rosenthal, mais ils nous montrent également sa sensation vitale du rythme, qui projette une sensation d'une force motrice inévitable et son intégrité musicale »².

« Ce que je prends comme le plus grand intérêt parmi les questions de l'interprétation musicale est le phrasé correct, je le confesse ouvertement »³. Cette énonciation de Rosenthal, avec sa simplicité imaginaire, découvre cependant les caractéristiques les plus significatives de son style. Elle comporte d'ailleurs un sens beaucoup plus profond que cela puisse paraître: les phrases (qui comprennent des liaisons infinies – dynamiques, de l'intonation, de l'articulation etc. – entre tous les sons et toutes les lignes), en étant maillons de la structure

---

1. *Ibid.*, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 7.

musicale, déterminent le plan architectural de l'œuvre. Le correct phrasé aide donc à la répartition des corrélations des éléments dans l'œuvre en formant de cette manière son image globale. La question du phrasé, l'une des questions les plus palpitantes, les plus actuelles dans l'interprétation musicale, s'incarne dans les interprétations de Rosenthal par des moyens d'expression artistique divers, notamment par l'utilisation du « pointillisme ». Cette technique (dont le nom est emprunté au style de peinture et que nous allons analyser en détails plus tard dans ce travail) concerne l'idée de l'emplacement des points (sons ou groupes de sons) principaux « en dehors » du texte musical, formant des niveaux supplémentaires qui entrent dans des relations polyphoniques avec les autres. Les « points » créent également des liaisons entre-eux, comme par exemple dans la partie médiane du troisième mouvement de la *Troisième Sonate en si mineur* de Chopin (enregistrée le 23.06.1939, ill.26). Voici le texte de Chopin avec des sons accentués par Rosenthal :

The image displays a musical score for the third movement of Chopin's Third Sonata in B minor, Op. 10, No. 3. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, and 37. The key signature is B minor (two sharps). The time signature is 3/4. The score includes various performance markings: accents (>) are placed above notes in measures 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, and 36. A 'sostenuto' marking is present in measure 29. Phrasing slurs are used to group notes across measures. The word 'vivo' is written below the bass staff in measure 34, and 'allegro' is written below the bass staff in measure 35. The score also features dynamic markings such as 'p' and 'f', and articulation marks like asterisks and 'sc' (scandalo).



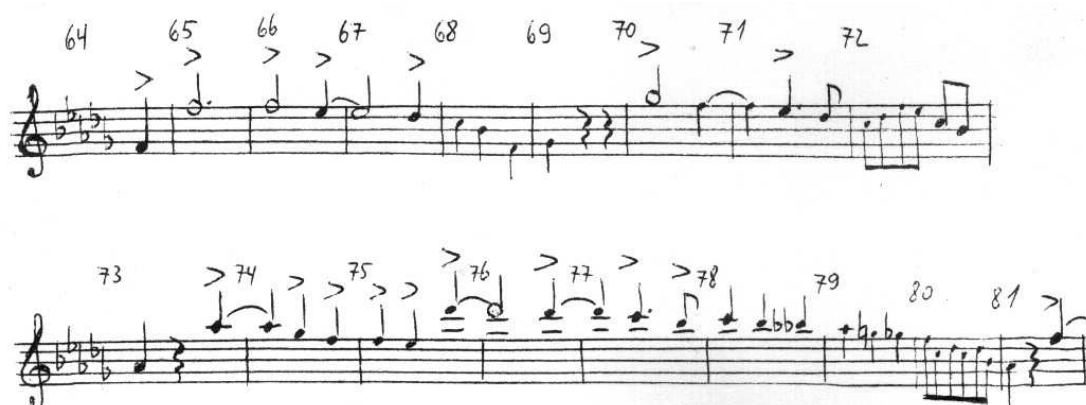
Frédéric Chopin, *Troisième Sonate en si mineur op. 58, Troisième mouvement*, mesures 28-45 (avec l'articulation de Rosenthal).

Les sons des voix supérieures accentués par Rosenthal, comme il est assez facile de le remarquer, sont surtout ceux écrits comme des notes blanches (par exemple dans les mesures 29 – 30), pour une raison bien claire : ses sons doivent continuer plus longtemps que les autres. Ce qui est surprenant d'ailleurs, c'est qu'il accentue non seulement toutes les notes blanches, mais également certaines autres, en formant de cette manière des lignes mélodiques supplémentaires avec leur contour rythmique (par exemple, la croche sol dièse dans la mesure 31). La ligne des sons accentués de la main droite forme donc la mélodie suivante :

Les notes *mi*, *ré dièse*, *ut dièse* et *si* accentuées par Rosenthal (mesure 44) forment une ligne mélodique analogique à celle des mesures 34 – 36, prévue par Chopin. Ainsi la faculté analytique de Rosenthal l'aide à trouver et à mettre en relief des lignes cachées dans la texture chopinienne, comme celle-ci. Le niveau supplémentaire créé par les notes accentuées (qui comprennent également la mélodie de la basse) est donc le suivant :

Le jeu des sons accentués crée de nouvelles lignes mélodiques et ornements rythmiques qui rajoutent une vivacité polyphonique au paysage pastoral de Chopin – tout en détectant et en révélant ses nouvelles possibilités de la partition musicale.

Un autre exemple de clivage de la ligne mélodique en deux niveaux nous démontre une solution constructive de la répartition des sons et du phrasé où le champ sonore des sons accentués qui se rajoutent graduellement forme une sorte de « série ». Il s'agit de la partie médiane de la *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2* de Chopin (enregistrée le 22.05.1936, ill.29). Voici le schéma de la mélodie fait d'après l'interprétation de Rosenthal (mesures 64-81) :



Le principe général est celui de la mise en dernier plan des sons qui devraient apparaître comme nouveaux dans l'avenir. Ainsi il joue *pianissimo* la dernière note de la première phrase – *sol bémol* (mesure 69) qui est le premier son accentué de la phrase suivante (mesure 70). Le deuxième son (*fa*, mesure 70) est par contre ombré : son effet comme début de la mélodie est déjà utilisé. Les premiers sons de la dernière phrase sont soulignés, jusqu'à la note *la bémol* (mesure 79), qui est ombrée puisqu'elle était dominée dans la troisième phrase. Le *pianissimo* des mesures 79-81 est « justifié » d'un côté par le fait que ces sons ont déjà été accentués comme « nouveaux » et d'un autre par la préparation du son *fa* (la fin de la mesure 81) qui annonce le début de la répétition de la période.

Il nous suffira d'apercevoir les sons accentués de la troisième et la quatrième phrase (mesures 73-81, sauf le *fa*): *la bémol, sol, fa, mi bémol, ré bémol, do, si bémol, si double bémol* pour constater le principe de remplissage graduel de l'octave. Le champ est donc rempli et les notes qui vont répéter les sons qui appartiennent à la « série » vont baisser. Il ne s'agit pas d'une série au sens littéral du terme, mais ce qu'il y a de particulier est la façon intellectuelle de Rosenthal d'interpréter la musique de Chopin, où dans une mélodie il crée les groupes de sons « éclairés » et les groupes de sons « dans l'ombre » qui sont opposés dans un jeu polyphonique et qui finalement créent l'impression d'un principe chromatique fort.

Avec les qualités analytiques et le graphisme (ses interprétations évoquent des associations avec les gravures par leur raffinement et leur finissage très précis des détails), le principe du « pointillisme » dans l'art de Rosenthal évoque naturellement des associations avec le jeu « clair-obscur ». La mélodie de la partie médiane de la *Valse en ut dièse mineur* s'illumine pour plonger de nouveau dans l'obscurité – comme dans les eaux fortes de Rembrandt. L'effet du « clair-obscur » amène à son tour au phénomène impressionniste. Il est probable que les traits impressionnistes lui furent transmis par Liszt – modifiés par ailleurs en rendant une sensation plus graphique ou parfois « pastelle » des couleurs musicales. Ainsi il joue le passage des

doubles croches qui amène au deuxième thème du premier mouvement de la *Troisième Sonate* de Chopin (enregistrée en 1939) : les sons du haut registre brillent, mais avec le *diminuendo* la lumière se cache brusquement en descendant à *ppp* :



Frédéric Chopin, *Troisième Sonate en si mineur op. 58, Premier mouvement*, mesures 39-40.

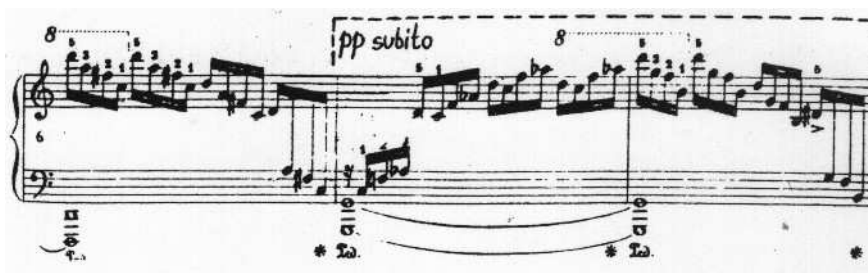
Dans la même œuvre (le troisième mouvement) un éclair soudain surgit avec les notes accentuées par Rosenthal :



Frédéric Chopin, *Troisième Sonate en si mineur op. 58, Troisième mouvement*, mesures 89-91.

Un effet proprement impressionniste se crée dans l'*Étude en ut majeur, op. 10 no. 1* (ill.27) de Chopin où la luminosité et la brillance tombe dans une ombre momentanée :





Frédéric Chopin, *Étude en ut majeur, op. 10 no. 1*, mesures 1-8.

En confrontant l'art d'interpréter de Paderewski et Rosenthal, nous remarquons que ces deux grandes figures du pianisme de la même époque – malgré les particularités stylistiques communes typiques pour la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – approchent de façon tout à fait différente le problème du temps et de l'espace musicaux. Le temps narratif, « horizontalement » infini de Paderewski s'oppose au temps « compressé » de Rosenthal qui, en détectant le plan architectural de l'œuvre et en formant des couches polyphoniques au moyen de la technique « pointilliste » et du « clair-obscur », devient *espace*, en étant perçu plutôt « verticalement ». Par ailleurs, le temps longuement déployé de Paderewski se transforme en un autre type spatial : une sorte de temps-espace « éternel » où les sons, les phrases, les parties de la forme sont répartis en s'exposant devant nous pour s'en aller à l'infini en cédant la place à d'autres.

### c. La génération de Rachmaninov et Hofmann. Nouvelles tendances

La troisième et dernière génération des pianistes formés dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle reste cependant beaucoup plus connue que les précédentes – grâce au développement progressif des techniques d'enregistrement en particulier et à l'intensification des moyens de communication en général. La grande quantité des enregistrements qui avaient un caractère de plus en plus commercial, la presse, la plus grande possibilité de déplacement et finalement, l'environnement : des nombreux élèves, des collègues, des admirateurs dont certains restaient vivants jusqu'au passé récent, contribuèrent à une beaucoup plus large connaissance de leur art.

Le style pianistique de cette période est considérablement différent des pléiades précédentes – même peut-être plus que ces dernières ne diffèrent entre-elles. En même temps, on observe tout autant de différences entre divers artistes de cette pléiade : J. Hofmann et A. Cortot, Leopold Godowski (1870 – 1938) et Mark Hambourg (1879 - 1960), A. Schnabel et I.

Friedman, J. Lhévinne et Raoul Koczalski, (1884 – 1948), Harold Bauer (1873 – 1951) et Ossip Gabrilowitsch (1878 – 1936). Pic de la renaissance romantique où la virtuosité atteint son sommet (parfois non pas sans certains signes de décadence) d'un côté, tendance clairement tracée envers le style « modéré » et « objectif » du XX<sup>e</sup> siècle d'un autre, cette pléiade démontre une très grande diversité de manières de jeu, d'approches et de positions esthétiques.

Malgré lesdites différences, on peut cependant désigner certaines tendances générales communes. Ainsi, le style de jeu *rubato*, typique pratiquement pour tous les pianistes des anciennes générations jusqu'à Paderewski – surtout le principe du retardement de la mélodie par rapport à la basse – disparaît peu à peu en cédant la place à une grande flexibilité rythmique chez des pianistes tels que Rachmaninov ou Friedman (bien qu'en restant largement utilisé par des artistes romantiques de cette période qui suivaient « l'ancienne manière de jeu », comme Robert Lortat ou Mark Hambourg). Pareillement le célèbre *jeu perlé* devient un anachronisme assez rarement appliqué. On peut observer par contre la continuation d'une autre tendance tracée par les prédécesseurs, celle du constructivisme qui se manifeste particulièrement dans une différenciation de diverses couches de la texture musicale, comme par exemple l'accentuation de certains sons ou groupes de sons des voix du milieu, de la basse ou de la mélodie en créant de cette manière des arches entre les voix – principe déjà appliqué par Rosenthal et continué de manière parfois un peu exagérée par Friedman, Hofmann et autres. Voici un exemple de l'interprétation de Friedman de la *Mazurka en fa mineur op. 7 no. 3* de Chopin (enregistrée le 13.11.1930, ill.57) où le pianiste crée des « appels » des voix par les accentuations de certains sons de la mélodie et des voix inférieures (qui ne sont d'ailleurs pas toujours accentuées par le compositeur) :

Frédéric Chopin, *Mazurka en fa mineur op. 7 no. 3*, mesures 73-84.

Robert Lortat accentue les lignes ascendantes de la basse dans la partie médiane de la *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2* de Chopin (enregistrée en 1930, ill.63) en mettant ainsi en relief la texture polyphonique de l'accompagnement – lecture assez rare de cette épisode où la mélodie n'est pas du tout le meneur, mais seulement une des lignes qui composent cette polyphonie des voix :

Frédéric Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*, mesures 64-75.

Leopold Godowsky dissémine ici et là des sons scintillants accentués par lui dans le *Finale* de la *Deuxième Sonate* de Chopin (enregistré en 1930, ill.35) en créant ainsi une couche supplémentaire rythmiquement recherchée :

Frédéric Chopin, *Deuxième sonate en si bémol mineur, op. 35, Finale*, mesures 43-45.

Josef Hofmann accentue les sons *la bémol* de l'accompagnement dans les dernières mesures (61-68) de la *Berceuse* de Chopin (enregistrée le 28.11.1937, ill.49) de façon irrégulière, c'est à dire, en laissant certains de ces *la bémol* non-accentués :

The image displays a handwritten musical score for Frédéric Chopin's *Berceuse*, op. 57, measures 59-70. The score is written for piano and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The first system (measures 59-61) features a melodic line in the right hand with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 3, 5, 4, 2, 2) and a 'dim.' marking. The second system (measures 62-65) shows a more active melodic line. The third system (measures 66-70) concludes the piece with a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Frédéric Chopin, *Berceuse*, op. 57, mesures 59-70.

### Josef Hofmann : virtuosité et universalisme

À noter que ces deux artistes, Hofmann et Godowsky (les deux sont polonais, plus tard naturalisés américains) appartenaient au nombre des pianistes de cette période dont la manière du jeu fut moins « romantique » en étant ainsi signe avant coureur du style « retenu » et « objectif » du XX<sup>e</sup> siècle. En comparant les divers enregistrements de **J. Hofmann** (1876-1957), ceux qui appartiennent à la période de sa jeunesse (ses premiers enregistrements sont datés déjà de 1888 !) avec les autres, faits vers la fin de sa carrière, on peut d'ailleurs constater une certaine modification de style, à savoir, une manière plus libre, « romantique » qui se



développe de façon paradoxale dans son style tardif, alors que ses premiers enregistrements démontrent un jeu sobre, bien mesuré rythmiquement, presque privé de *rubato*. Il est vrai toutefois qu'une grande partie des pièces enregistrées par Hofmann à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles porte un caractère plutôt vif et moteur, comme par exemple les *Contredanses* de A. Rubinstein (1895), la *Polonaise op. 40 no. 1* de Chopin (1903) ou la *Marche militaire* de Schubert/Tausig (1903). Une des interprétations les plus expressives de cette période est sans doute celle du *Erlkönig* de Schubert/Liszt (1903, ill.46). Tenue dans un tonus dramatique, pleine de contrastes et de polyphonie qui se crée par les dialogues entre les lignes mélodiques, cette interprétation reste une des plus inspirées et impressionnantes de cette pièce.

Enfant prodige, élève de M. Moszkowski et A. Rubinstein, Hofmann eut un succès fou en Europe, en Amérique et surtout en Russie : dans ce dernier pays aucun pianiste après Rubinstein n'impressionnait autant les couches supérieures de la société. Parmi ses admirateurs se trouvent V. Stassov, A. Scriabine et S. Rachmaninov (qui lui dédia son *Troisième Concerto pour piano et orchestre*) ; la presse le proclamait le premier des pianistes en affirmant qu'« il n'existe de pianiste pareil à lui aujourd'hui » et qu'il « a laissé loin derrière lui tous les pianistes du monde » (*Le théâtre et l'art*, no. 47, 1912)<sup>1</sup>.

Indubitablement, l'art de Hofmann se distinguait par une technique incomparable qui impliquait une possession parfaite de toutes les qualités pianistiques possibles, ce qui – en combinaison avec un sens de la mesure, une noblesse du goût, et une finesse du style – était à la source de son grand succès. C'est surtout les pièces d'un caractère virtuose enregistrées par lui au début du XX<sup>e</sup> siècle qui impressionnent les auditeurs : l'*Étude op. 120 en ut mineur* de Erich Walter Sternberg (enregistrée le 08/11/1915), le *Capriccio espagnol op. 37* de M. Moszkowski (enregistré le 16/10/1916), le *Rondo capriccioso* de Mendelssohn (13/02/1918). La bravoure virtuose des octaves et des accords, la légèreté et l'agilité exceptionnelles des passages qui s'approchaient du *jeu perlé* du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, se combinent chez lui avec une netteté et une distinction rares du jeu. Non seulement la virtuosité, mais aussi la qualité du son, le toucher et finalement le phrasé, toujours, claire, logique, flexible, conquéraient le public (rappelons-nous des épisodes mélodiques des mêmes *Rondo capriccioso* ou d'*Erlkönig*). Sa mémoire phénoménale lui permettait de détenir un répertoire très vaste et diversifié toujours prêt : « Qu'est-ce que je joue aujourd'hui ? », - demandait Hofmann justement avant de monter sur la scène et, en se renseignant sur le programme de son concert chez l'administrateur, il s'approchait calmement du piano »<sup>2</sup>.

1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, Moscou, Sovetskii kompositor, 1966, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 199.

Il faut noter toutefois que le vrai domaine de Hofmann où il régnait presque sans concurrence fut celui des pièces courtes des compositeurs romantiques. Les œuvres de grande échelle ne furent pas son côté fort, ce qui provoquait – malgré tout l'enthousiasme du public et de la presse du début du XX<sup>e</sup> siècle – des réactions critiques envers ses interprétations de telles œuvres que les *Sonates* de Beethoven, les grands cycles de Schumann etc. Ainsi, il « a déçu ses admirateurs par son interprétation fade du *Premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski » - note le critique. Une autre fois toute la presse russe reconnut unanimement l'erreur d'avoir mis comme l'œuvre principale de son concert la *Sonate op. 106 (Hammer-Klavier)* de Beethoven – justement après une performance de Busoni avec la même œuvre :

Le jeu de Busoni nous a apparu comme une nouvelle révélation, impérieuse et convaincante. Quant à Hofmann, il a probablement mobilisé hier toutes ses forces physiques et mentales en jouant cette *Sonate* – et a vraiment donné le maximum de ce qu'il pouvait donner, mais hélas ! - son « approfondissement » paraissait ici assez petit, superficiel, insignifiant [...]» (*Den'* du 11 novembre 1912)<sup>1</sup>.

« Avec *op. 106* de Beethoven, Hofmann ne pourrait pas compter sur un tel succès qu'il a avec la *Valse en ré bémol majeur* de Chopin, avec *la Campanella* de Liszt ou avec quelque étude de bravoure de Moszkowski » (Oskar Riesemann, *Moskauer Deutsche Zeitung*, du 7 novembre 1912)<sup>2</sup>. Il est vrai que son jeu, transparent, aiguisé, très fin dans chaque détail, manquait cependant d'ampleur et de monumentalité nécessaires pour les œuvres beethoveniennes ; ainsi un enregistrement des années 1910 du premier mouvement de la *Sonate op. 27 no. 2* démontre tant les avantages que les faiblesses. Les retardements et les *accelerando* romantiques (ceux qui paradoxalement manquent souvent dans ses interprétations des œuvres de Chopin!) troublent l'intégralité de la forme, la ligne traversante de ce mouvement - malgré la beauté du son, les nuances dynamiques et la finesse de l'interprétation.

Pendant la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle Hofmann publiait des articles et des réponses sur des questions concernant le jeu au piano dans le journal américain « Ladies' Home Journal ». Les matériaux publiés composèrent deux livres : *Jeu du piano (Piano Playing)*, 1907) et *Questions sur le piano répondues par Josef Hofmann (Piano Questions answered by Josef Hofmann)*, 1909). Plusieurs années plus tard l'auteur les fusionna en un seul livre intitulé *Jeu du piano : avec questions répondues sur le piano (Piano Playing : With Piano Questions Answered)*, 1914, 1920, avec un chapitre supplémentaire). Ce livre, bien connu aujourd'hui,

---

1. *Ibid.*, p. 206.

2. *Ibid.*, p. 207.

sans avoir abordé des questions philosophiques de l'art ou avoir fait des conclusions théoriques, donne beaucoup de conseils pratiques concernant l'attitude auprès le piano, le positionnement des mains, le toucher et la technique corrects, la pédale, le jeu des octaves etc. Parmi les idées exprimées, il y a également des pensées assez novatrices sur la technique mentale, sur le travail mental, sur le rôle du facteur psychique.

Au début des années 1910 Hofmann – avec Godowsky, Rachmaninov Carreno, de Pachmann et autres – répond sur plusieurs questions qui lui sont posées (dans son cas, surtout sur le sujet de la technique pianistique). Nous apprenons entre autres qu'en acceptant (comme Rachmaninov) la nécessité absolue de l'acquisition de compétences techniques, il déplore la tendance moderne à la virtuosité comme la fin en soi – en l'opposant au passé pianistique où le contenu musical eut beaucoup plus d'importance : « Dans les temps anciens – dit-il, – où les exercices n'étaient nullement absents, ils n'étaient d'ailleurs pas si nombreux alors que l'on consacrait plus de temps aux éléments réellement musicaux, aux études des compositions musicales elles-mêmes »<sup>1</sup>.

Beaucoup remarquent une dégradation du pianisme de Hofmann vers la fin de sa carrière. Ainsi Rachmaninov avoue qu'« il est impossible de reconnaître le Hofmann d'autrefois » ; « J'étais dans son dernier concert – très triste ! », - dit son élève S. Cherkassky<sup>2</sup>. Permettons-nous toutefois de contester cet avis – raisonné de toute évidence, surtout quand il s'agit du jeu des octaves et des accords (son *jeu perlé* restait irréprochable jusqu'à la fin) – en distinguant de l'autre côté une approche beaucoup plus approfondie des œuvres jouées que dans ses premières interprétations. Même le dernier concert enregistré de Hofmann (1945, Carnegie Hall) où la dégradation pianistique est malheureusement assez évidente – comme par exemple dans *Andante spianato e Grande Polonaise op. 22* de Chopin – démontre néanmoins une grande maîtrise et une profondeur de la lecture dans des œuvres telles que le *Nocturne en ut mineur op. 48* du même auteur (ill.50). Cette interprétation révèle certaines modifications du style hofmannien qui s'étaient produites dans sa période tardive : la liberté rythmique et métrique beaucoup plus qu'avant, la tendance à une intégralité de la forme, sans accentuation des détails. Le monologue tragique de la mélodie du *Nocturne* (très libre rythmiquement) est fermement mené par lui dès la première note, à travers la partie médiane jusqu'à la reprise dynamique - qui la continue vers la fin de la pièce, jusqu'aux derniers accords. À noter qu'une

1. James Francis Cook, *Great pianists on piano playing*, op. cit, p. 159.

2. Mikhail Lidski (éd.), « Беседы Ганса Фаццари с Шурой Черкасским » [« Conversations de Hans Fazzari avec Shura Cherkassky »] in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005, p. 168.

telle lecture monumentale, atypique pour Hofmann des années 1900-1920, signifie un stade qualitativement autre de son art (bien que dernier).

Les concerts enregistrés de 1937-1938 démontrent le sommet du pianisme de Hofmann où sa virtuosité extraordinaire se combine avec des nouvelles qualités acquises dans sa période tardive. Mise à part la liberté rythmique, le *rubato* indiqué ci-dessus, ce sont également l'approche « orchestrale » des œuvres pour piano ainsi que la « polyphonisation » intense de la texture musicale qui attirent notre attention :

Frédéric Chopin, *Andante spianato*, op. 22, mesures 45-51.

L'intensification de la ligne contrapuntique et de l'accompagnement avec « l'estompe » de la mélodie crée ici une image presque impressionniste (ill.48).

Dans la *Valse en la bémol majeur* op. 42 (ill.47) de Chopin les accentuations des sons de la basse dans le refrain (faites de façon variable dans chaque apparition) mènent vers le grand sommet (mesure 245 jusqu'à la fin) où toutes les couches musicales fusionnent à une masse sonore retentissante – avec une utilisation très intensive de la pédale. Ce sommet est préparé par « ondes » (où les première et quatrième apparitions du refrain sont assez « lisses ») avec l'introduction graduelle de nouveaux sons accentués :

refrain 2:

73 74 75 76 77

78 79 80 81 82

83 84 85 86 87

refrain 3:

*leggiero*

105 106 107 108 109

110 111 112 113 114

115 116 117 118 119

En revenant aux années 1910, voici une description de l'impression des concerts donnés à Moscou au début du XX<sup>e</sup> siècle par trois peut-être des plus éminents pianistes de cette époque, à savoir, F. Busoni (avec Liszt), J. Hofmann (avec Chopin) et S. Rachmaninov (avec ses propres œuvres). La comparaison faite par un témoin vivant (le compositeur Yuri Nicolski) nous amène ainsi au phénomène de Rachmaninov, peut-être le plus grand pianiste de son époque :

La particularité de Busoni fut sa sensation singulière de la forme, une prévoyance profonde de chaque note, chaque détail. Il semblait qu'il n'existe pas de passage comme il est, mais qu'il se compose de sons pas moins importants que ceux qui représentent l'idée principale de la composition. Rien de décoratif. Un beau toucher argenté. À ceci il faut rajouter la capacité hors du commun d'utiliser les registres et de conduire les voix. Bref, en m'en allant du concert je pensais qu'il est impossible de jouer mieux – c'est une perfection.

Dans la même salle un concert de Hofmann fut donné. Sur la scène monta un homme gracieux, léger comme une plume, avec un visage plutôt piquant que beau, avec des cheveux cendrés. Quand il commença à jouer en étincelant de son *perlé* incomparable, il fut impossible de penser à l'équilibre du son, aux registres, à la forme, - on ne pouvait que prendre plaisir. Ce fut une vraie poésie.

Et quelques jours plus tard ce fut Rachmaninov qui apparut sur la même scène. Il s'assit sur un tabouret noir à grandes vis avec lesquelles on pouvait élever ou baisser le siège. Il les tourna assez longtemps afin de trouver une position aisée. En la trouvant, il commença à frotter ses grandes mains blanches et extraordinairement belles et puis joua un accord de *si bémol mineur* en *piano*, dans la position mélodique de quinte quand la main gauche a pris la basse comme une très longue appogiature. Cet accord fut déjà « rachmaninovien ». Toute la salle prêta l'oreille ... Et Rachmaninov, en se penchant sur le clavier ne commençait toujours pas à jouer en frottant ses mains. Après il les serra et, en restant dans cette position quelques minutes, commença à jouer. Ce fut la première exécution de sa *Deuxième Sonate op. 36*.

Si Busoni m'avait captivé par sa finition irréprochable, si Hofmann m'avait fait jouir de l'ingénuité des sentiments avec une perfection pianistique, le jeu de Rachmaninov impliqua toutes ces qualités. Quelle puissance, quel tempérament grandiose, quelle force et éclat de culmination ! La richesse de couleurs de sa palette défie la description. Et, comme il me semble, le plus important fut le son. Personne ne pouvait obtenir du clavier un son pareil que lui – flexible, beau et expressif. Ce fut le son « rachmaninovien », unique et inoubliable. Chaque œuvre jouée par lui fut comparable à l'édifice d'un grand architecte où les murs immenses, les colonnes, tous les détails jusqu'aux plafonds sculptés, les poignets et dessins du parquet compose une unité organique. Ce fut toujours une composition<sup>1</sup>.

---

1. Yuri Nicolski, « Из воспоминаний » [« Des mémoires »] in Zaroui Apetian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, vol. 2, Moscou, Muzika, 1974, pp. 50-51.

### Serguei Rachmaninov (1873-1943)

« L'étonnant dans cette carrière est qu'elle fut le fruit des circonstances - remarque J.-E. Fousnaquer. Les débuts n'eurent rien de fulgurant : Rachmaninov [ ... ] ne fut pas un enfant prodige, et son apprentissage fut plutôt laborieux »<sup>1</sup>. Après un échec scolaire dans le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il commence – sur la recommandation de son cousin A. Siloti, élève de N. Rubinstein et F. Liszt – des études au Conservatoire de Moscou sous la direction de professeur N. Zverev (1833-1893). Élève de A. Dubuc (à son tour un des élèves de J. Field) et de A. von Henselt, pédagogue remarquable, Zverev éduqua de nombreux pianistes parmi lesquels se trouvent A. Scriabine, A. Siloti, M. Presman, K. Igoumnov, E. Beckmann-Scherbina, S. Samuelsohn. Il pratiqua un système unique d'enseignement à domicile réservé à certains élèves choisis auxquels (avec Leonid Maximov et Matvei Presman) appartenait également S. Rachmaninov. Cette éducation – très sévère, d'après les témoignages – comprenait d'ailleurs, en dehors des cours de piano, une connaissance approfondie de la littérature et du théâtre. Tchaïkovski, S. Taneev, P. Pabst, A. Rubinstein ainsi que des professeurs de l'Université et les acteurs connus de cette époque visitaient fréquemment la maison de Zverev qui laissa ses pensionnaires-pupilles jouer devant eux ; il est bien connu ainsi que le jeune Rachmaninov joua des œuvres de Tchaïkovski devant leur auteur, provoquant d'ailleurs une approbation vive de ce dernier.

Le système pédagogique de Zverev se réduisait principalement à l'acquisition d'une compétence solide du jeu : le placement des mains, la souplesse du poignet, le rythme. « Le plus précieux de son enseignement fut le placement des mains, - écrit M. Presman. Zverev était absolument impitoyable si l'élève jouait avec des mains tendues et, par conséquent, jouait grossièrement, rudement, si, avec une main coincée, il remuait les coudes. Zverev donnait beaucoup d'exercices (primitifs, pour ainsi dire) et d'études pour l'acquisition de diverses méthodes techniques.

Ce qui était précieux dans son système fut sans doute qu'il attachait dès le début ses élèves à la musique. Alors, jouer sans rythme, incorrectement, sans signes de ponctuation était impossible chez lui – et pourtant, n'est-ce pas là toute la base musicale sur laquelle il n'est déjà pas difficile de construire le plus grand édifice d'art. [...]

Les professeurs qui dirigeaient les classes plus avancées [du Conservatoire] furent eux-

---

1. Jacques-Emmanuel Fousnaquer, *Rachmaninov*, [Paris], Seuil, 1994, p. 164.

-mêmes intéressés à ce que les enfants doués aillent vers Zverev au stade d'apprentissage initial afin de les recevoir chez eux plus tard, déjà avec une base solide et bien acquise »<sup>1</sup>.

Équipé d'une telle technique, Rachmaninov commence ainsi ses études au Conservatoire avec Siloti (piano), A. Arenski (théorie musicale) et S. Taneev (contrepoint). Il est connu qu'à l'occasion de la retraite de Siloti du Conservatoire en 1891, Rachmaninov, n'ayant pas d'intention de changer de pédagogue, passa avant terme son récital final de piano avec un programme qui comprenait entre autres la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin et la *Sonate no. 21 op. 53 de Beethoven* qu'il avait apprises dans un délai de trois semaines – selon les conditions faites devant lui.

Dans la période « russe » l'activité de Rachmaninov-pianiste fut réduite dans sa grande partie aux interprétations de ses propres œuvres. Ce n'est qu'à partir de 1918, durant sa période d'immigration, qu'il commence sa carrière pianistique en tant qu'interprète brillant des œuvres des autres. Les nombreux enregistrements faits par lui (effectués assez régulièrement) couvrent une période de plus de vingt ans (de 1919 à 1942) pendant laquelle il enregistra au total dix heures de musique - ce qui est un témoignage inestimable permettant d'évaluer son style dans toutes ses particularités.

Pianiste-mythe dont la supériorité fut incontestable, avec laquelle peut-être seul J. Hofmann pouvait rivaliser, il possédait une technique pianistique phénoménale. Elle peut sembler moins luisante que celle de ce dernier autant qu'entièrement subordonnée à la conception globale de l'œuvre interprétée – une des caractéristiques notables du jeu de Rachmaninov où aucun effet (même très fort) n'est pour lui-même, aucune démonstration de technique sans raison constructive. « [...] ce qui nous étonne, ce n'est pas sa mémoire, ni ses doigts qui ne manquent même un détail de l'ensemble – mais justement cet ensemble-même, cette intégrité, ces images inspirées qu'il reproduit devant nous. Sa technique gigantesque, sa virtuosité ne servent qu'à la spécification de ces images [...] »<sup>2</sup>. « Rubinstein forçait le public à oublier ses défauts techniques qui parfois émoussaient les éclats de sa virtuosité immense. Quant à Rachmaninov, il ne le forçait qu'à oublier les qualités de ses interprétations. Parce que dans ces dernières il n'y avait tout simplement pas de défauts »<sup>3</sup>.

---

1. Matvei Presman, « Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов » [« Un coin de Moscou musical des années 1880 »] in Zaroui Apetian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, vol. 1, *op. cit.*, p. 152.

2. Nicolai Medtner, « С. В. Рахманинов » [ S. V. Rachmaninov ] in *Ibid.*, vol. 2, p. 358.

3. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, *op. cit.*, p. 232.



La virtuosité de Rachmaninov ne fut donc à sa disposition que pour la réalisation des images conçues, pour la découverte de l'architecture de l'œuvre ; une dictature indiscutable dans tous les domaines de la technique pianistique est une des caractéristiques importantes de son art. Rappelons-nous par exemple le tempo du *Finale* de la *Deuxième Sonate* de Chopin, ou la cascade d'accords de son propre *Prélude en sol mineur*, ou du *Scherzo* de la même *Deuxième Sonate* ou encore ses *Deuxième* et *Troisième Concertos*.

Dans le livre déjà cité *Great Pianists of Piano Playing* de James Francis Cook nous trouvons des opinions de Rachmaninov au sujet de l'enseignement de l'art du piano et du travail sur l'œuvre. Considérons toutefois que l'interview a été fait au début des années 1910 (le livre fut publié en 1913), c'est à dire, dans dans la période assez tôt de sa carrière – bien qu'il s'agit d'une occasion rare où Rachmaninov (généralement extrêmement discret) se prononce sur le pianisme. À cette période il faisait partie de la direction de la Société Impériale de Musique et en tant que tel inspectait les écoles de musique de différentes villes de Russie. Entre autres il s'exprime sur la maîtrise de la base technique par des élèves des écoles de musique – ce qui peut nous sembler aujourd'hui curieux tant pour avoir une idée sur la méthode probablement pratiquée aussi dans la période de sa jeunesse, que pour l'apprentissage du style dominant d'enseignement du piano en Russie de cette époque. Citons donc certaines déclarations de cet interview :

La technique cependant est la question d'importance primordiale. Tous les étudiants doivent devenir techniquement habiles. [...] Pendant les cinq premières années l'élève apprend la plupart de son instruction technique du livre de Hanon qui est utilisé très intensivement dans les écoles. En fait c'est pratiquement le seul livre employé d'études techniques rigoureux. Toutes les études sont en « Ut ». Elles comprennent gammes, arpèges et autres formes d'exercices de destinations techniques spéciales.

À la fin de la cinquième année les élèves ont un examen à deux étapes. L'élève est examiné premièrement pour son habileté technique et plus tard pour ses compétences dans le jeu artistique : pièces, études etc. Toutefois, si l'élève ne passe pas l'examen technique, il n'est pas autorisé à aller plus loin. Il connaît les exercices du livre de Hanon si bien qu'il se souvient de chaque étude par son numéro quand l'examineur peut le demander par exemple de jouer exercice no. 17, ou 28, ou 32 etc. [...].

Bien que les exercices soient originalement en « Ut », on pourrait lui demander de les jouer dans une autre tonalité. Il les a appris si parfaitement qu'il pourrait être capable de les jouer dans chaque tonalité. Le test métronomique est aussi utilisé. L'élève sait qu'il pourrait être demandé de jouer les exercices en un certain degré de vitesse. L'examineur fixe la vitesse et le métronome commence à marcher. On lui demande, par exemple, de jouer la gamme en mi bémol majeur avec un métronome de 120, huit notes à un battement. S'il a réussi de le faire, il est noté correctement et un autre test vient.

Personnellement, je vois la question d'apprentissage parfait de la technique comme très vitale. Une simple capacité de jouer certaines pièces ne constitue point la vraie habileté musicale<sup>1</sup>.

Alors, « il est impossible de concevoir un jeu fin qui n'est pas marqué par une technique claire, agile, précise et flexible »<sup>2</sup>. Ce qui n'est cependant pas moins important, d'après Rachmaninov, c'est la co-crédation intense du compositeur et l'interprète :

Qu'est-ce, cette étincelle vitale qui donne la vie aux pures notes ? Elle peut être appelée comme l'intérêt artistique intensif du pianiste. C'est là la chose merveilleuse connue sous le nom d'inspiration. [...] Quand l'interprète trouve la même joie que celle du compositeur, trouvée au moment où la composition est venue à l'existence, il y a quelque chose de nouveau et différent qui entre dans son jeu. [...] L'auditeur le réalise instantanément et même parfois oublie des imperfections d'une performance inspirée. Rubinstein fut techniquement merveilleux – en admettant cependant des fautes. Néanmoins, malgré toutes les erreurs possibles, il apporta des idées et des images musicales qui compensèrent des milliers de fautes. Où Rubinstein était super-exact, son jeu perdait quelque chose de son charme surprenant<sup>3</sup>.

« La valeur et la force de Rachmaninov est justement dans l'imagination, c'est à dire, dans l'adoption à son âme des images musicales de l'original. Son interprétation est toujours créative, toujours comme si « de l'auteur » et toujours comme si « pour la première fois »<sup>4</sup>. La co-crédation de l'artiste avec les œuvres jouées par lui amenait à une domination, à une subordination de ces dernières à sa volonté créative. « En entreprenant l'étude d'une nouvelle œuvre, il est excessivement important d'obtenir une conception de la composition en entier. On a besoin de comprendre le dessein principal du compositeur » (Rachmaninov)<sup>5</sup>. Ses interprétations (comme le furent également celles de Rubinstein) peuvent épater par leurs conceptions convaincantes et inattendues à la fois. Tels sont *Spinnerlied* des *Romances sans paroles* de Mendelssohn, *Gnomensreigen* de Liszt, la *Marche Funèbre* de la *Deuxième Sonate* de Chopin. Il n'avait pourtant jamais l'intention de « recomposer » les œuvres, comme le faisaient Busoni ou Liszt – bien qu'une exécution assez modeste (par intention) des indications de l'auteur s'accomplissait chez Rachmaninov avec une telle liberté et individualité qui

1. James Francis Cook, *Great pianists on piano playing*, op. cit, pp. 210-211.

2. *Ibid.*, p. 209.

3. *Ibid.*, p. 218.

4. Nicolai Medtner, « С. В. Рахманинов » [« S. V. Rachmaninov »] in Zaroui Apetian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, vol. 2, op. cit., p. 359.

5. James Francis Cook, *Great pianists on piano playing*, op. cit, p. 208.

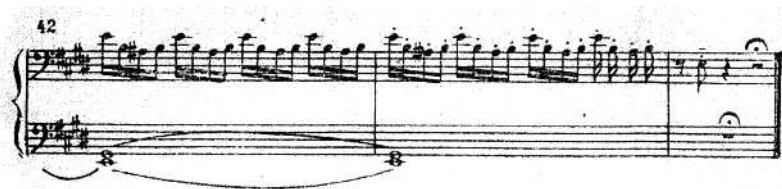
pouvaient faire concurrence avec les expériences les plus radicales desdits artistes. « Il est impossible de confondre le jeu de Rachmaninov avec quelqu'un d'autre : il est reconnaissable du début, des premières mesures, de premier passage furieux, du *crescendo* rugissant, du retard « rachmaninovien », de ses accents. En entrant humblement dans la « peau » de l'œuvre, il impose involontairement ses « pattes » sur cette dernière. Celui-ci est suffisant pour que la pièce soit « rachmaninovienne » : *ex ungue leonem ...* »<sup>1</sup>.

Les relativement rares modifications du texte original sont toujours conditionnées chez lui par l'introduction d'une qualitativement nouvelle lecture, différente de celle de l'auteur, comme il est le cas par exemple des dernières mesures de la *Troïka* de Tchaïkovski (enregistré en 1928, ill.41). La conclusion originale :



Pyotr Tchaïkovski, *Les saisons, Troïka*, 2 dernières mesures.

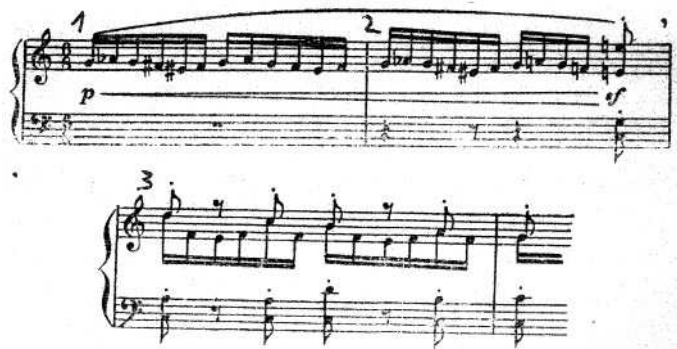
est modifiée de façon suivante :



Le freinage brusque (le *ralentando*), augmenté en une mesure supplémentaire, transforme le courant sonore en des gouttes sonores séparées. L'élimination du son *mi* de la petite octave donne à ce dernier plus de poids dans son apparition à la fin ; solitaire et détaché des autres, il « meurt » dans le silence en mettant de cette manière le dernier point au sujet de la tristesse et la solitude de son interprétation de cette pièce.

C'est souvent le jeu rythmique caractéristique de Rachmaninov qui fait reconnaître immédiatement son interprétation où les déviations rythmiques font ressentir encore plus sa puissance impérieuse :

1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., p. 249.

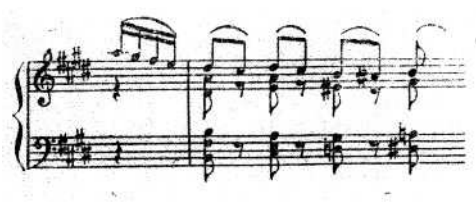


Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles en ut majeur, op. 67 no. 4 (Spinnerlied)*, mesures 1-3 (enregistrée en 1928, ill.45).

Ici on ne trouve presque pas de style typique de jeu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les retardements des sons de la mélodie par rapport à la basse. C'est un autre type du *rubato* qui vient souvent de l'élément moteur intense ; d'ici la flexibilité et l'élasticité qui aspirent – malgré les fortes déviations rythmiques – à revenir au sein de la rythmicité inébranlable. « Le rythme d'acier » – d'après la caractéristique de B. Assafiev et de G. Kogan qui le compare avec d'autres types de rythmes musicaux : « le rythme « balançant », changeant, capricieux, un peu « ivre » de certains pianistes de l'école polonaise, [...], le rythme gracieux dansant des français, le rythme « sautant », aigu, accentué des artistes italiens, le rythme mesuré qui tape distinctement les pas des interprètes allemands [...] »<sup>1</sup>. Quant au « rythme d'acier » rachmaninovien, rigide, autoritaire, catégorique, il peut être d'ailleurs très libre, flexible, syncopé (ce dernier est particulièrement typique pour lui) :



Pyotr Tchaïkovski, *Les saisons, Troïka*, mesures 11-12  
(Texte original).



Mesures 11-12 : la version de Rachmaninov (ill.41)

1. *Ibid.*, pp. 237-238.

« Il y a toujours quelque chose d'un peu tzigane dans le jeu de Rachmaninov – quelque chose d'ardent, de fier [...] », - écrit J.-E. Fousnaquer<sup>1</sup>. Nous pouvons remarquer même quelque chose d'espagnol ou d'oriental qui, en se trouvant dans sa propre musique, « glisse » également dans ses interprétations – rappelons-nous sa *Sérénade* ou le deuxième thème du *Finale* de son *Deuxième Concerto pour piano* dans ses propres interprétations. Cet alliage des modifications rythmiques très fines et des intonations est donc une des particularités d'après lesquelles on reconnaît le style rachmaninovien – même s'il s'agit d'une interprétation de la musique russe, telle que par exemple de la *Troïka* de Tchaïkovski (ill.41) :

Pyotr Tchaïkovski, *Les saisons, Troïka*, mesures 9-10.

Ce dernier exemple nous amène à l'aspect *vocal* du jeu de Rachmaninov. Continuateur de la cantilène de Rubinstein, il représentait en cela la tradition pianistique russe qui toujours défendait particulièrement la qualité vocale déclamatoire du piano en aspirant à s'approcher de la voix humaine. « La basse pianistique » - ainsi caractérise G. Kogan la cantilène de Rachmaninov dont la *Sérénade* de Schubert (l'apparition du thème dans la main gauche) ou la voix inférieure soudainement apparue dans la *Marche funèbre* de la *Deuxième Sonate* de Chopin (enregistrée en 1930, ill.38) sont uns des nombreux exemples :

Frédéric Chopin, *Deuxième Sonate en si bémol mineur op. 35, Troisième mouvement (Marche funèbre)*, mesures 26-28.

1. Jacques-Emmanuel Fousnaquer, *Rachmaninov, op. cit.*, p. 169.

Dans le registre bas du piano, sa vocalisation – ou la parole – était sans rival (« la basse »!). Il vocalise même les passages rapides en les transformant en parole expressive :



Franz Liszt, *Gnomes*, mesures 77-80 (enregistré en 1926, ill.44).

Comme nous pouvons voir du dernier exemple, le « chant » pianistique de Rachmaninov – contrairement à la vocalisation « muette » du *bel canto* italien – rappelle plutôt le *parlé humain* ; dans l'exemple suivant il se crée grâce aux retardements presque imperceptibles du « souffle » :



Louis-Claude Daquin, *Le coucou*, mesures 1-2 (enregistré en 1920, ill.36).

L'art pianistique de Rachmaninov est souvent comparé à celui d'un autre artiste russe de cette époque : il s'agit du chanteur F. Chaliapine avec lequel il fut également lié d'amitié. C'est surtout la déclamation expressive qui unit leur art – ce qui donna raison à F. Blumenfeld faisant remarquer que « qui sait si c'est Chaliapine à Rachmaninov ou Rachmaninov à Chaliapine qui a suggéré le secret de la spiritualité de chaque intervalle »<sup>1</sup>.

Sculpteur par son toucher à travers le clavier des sons-images d'une architectonique précise [...], Rachmaninov apparaissait dans une

1. Boris Assafiev, « С. В. Рахманинов » [« S. V. Rachmaninov »] in Zaroui Aretian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, vol. 2, op. cit., p. 398.

« gamme des nuances » illimitée comme un poète génial du « sens du ton » humain, comme une compréhension de la communication sonore. Dans le discours verbal son talent de l'intonation aurait rappelé un génie des plus grands maîtres de l'art oratoire, surtout dans la sphère de la pathétique élevée – des intonations d'une affliction tragique jusqu'à une jubilation solennelle, d'une plaisanterie amusante jusqu'à une ironie narquoise raffinée<sup>1</sup>.

Cette dernière citation évoque encore une facette importante de l'art de Rachmaninov, à savoir sa monumentalité, sa convexité, ses qualités de relief. Ce n'est pas par hasard que ses interprétations sont comparées à des « sculptures sonores »<sup>2</sup> ou à des édifices (voir la citation de Y. Nicolski amenée plus haut dans ce chapitre) : chaque détail, chaque composant musical est palpable, comme si « amené à la limite » : l'articulation, la dynamique, le rythme, les déviations du tempo. Son style ne tolère pas l'approximation, les intentions exécutées à moitié, les demi-tons. Tout est comme « sculpté en pierre », révélant ainsi la construction cachée de la musique jouée. Ici trouve son expression la qualité constructiviste de son art ; prenons par exemple le plan dynamique de la *Marche Funèbre* de la *Deuxième Sonate* de Chopin ou les *Ruines d'Athènes* de Beethoven, ou encore la lecture très individuelle de la *Troïka* de Tchaïkovski. Ce type de lecture – monumentale et tragique à la base – unit Rachmaninov avec les autres grands artistes russes tels que Chaliapine, Moussorgski et même, plus tard, Schostakovitch. Nous pouvons regretter donc que l'histoire ne nous ait pas restitué un enregistrement d'une œuvre comme les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski par Rachmaninov – musique qui correspondait parfaitement par son caractère au jeu de ce dernier et qui devait être sans doute une des plus grandes interprétations de ce cycle.

Pour la troisième pléiade des pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> – première moitié du XX<sup>e</sup> siècle nous avons comparé donc les deux grandes figures, celles de Hofmann et de Rachmaninov dont l'art – avec des différences évidentes dans la position esthétique et l'approche – absorbe et représente les qualités les plus éminentes de leur époque. Un des facteurs importants qui différencie ces deux artistes est en fait celui du caractère « introverti » du style rachmaninovien, contrairement à l'approche « extravertie » de Hofmann. En ayant le même niveau de virtuosité, ils créaient des images musicales tout à fait différentes – ce qui est assez voyant si l'on compare les enregistrements des mêmes œuvres, le *Spinnerlied* de Mendelssohn, la *Valse en ré bémol majeur* de Chopin, les *Ruines d'Athènes* de Beethoven, ou les *Préludes* de Rachmaninov joués par les deux pianistes. Le scintillement de la technique

---

1. *Ibid.*, p. 400.

2. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, op. cit., p. 244.

hofmannienne, les cascades d'accords, le brillant, la vitesse et la netteté des passages sont opposés à une force et un tempérament gigantesques cachés comme un ressort comprimé dans le jeu retenu et approfondi de Rachmaninov. Prenons par exemple le *Prélude en sol mineur* de Rachmaninov dans une interprétation brillante de Hofmann enregistrée dans son concert le 28.11.1937 en Metropolitan Opera House, NY City (ill.51) et une interprétation de Rachmaninov de sa propre œuvre faite aux rouleaux pour piano *Ampico* dans les années 1920 (ill.43). L'avantage de l'enregistrement acoustique (Hofmann) par rapport à un enregistrement en rouleaux est d'ailleurs bien évident, mais ce qui nous intéresse est surtout la solution rythmique et métrique, les articulations et le tempo. Hofmann joue l'exposition et la reprise de cette pièce rapidement avec beaucoup de brillant et d'énergie. Rachmaninov par contre conduit la première partie assez lentement, en accentuant chaque pas (les octaves de la basse) comme si « en surmontant péniblement » des barrières invisibles. Cette pondérabilité intensifie encore plus vers la fin de l'exposition où les basses deviennent plus graves avec un ralentissement supplémentaire du tempo :



Serguei Rachmaninov, *Prélude en sol mineur op. 23 no. 5*, mesures 29-30.

La partie médiane – lyrique et polyphonique dans les deux interprétations – est considérablement plus lente et rêveuse chez Rachmaninov. Le début de la reprise, assez brusque chez Hofmann où il reprend immédiatement le tempo initial, est cependant très retenu par l'auteur qui prend les pas lourds et ralentis du début de la reprise comme le point de départ pour une intensification graduelle de la vitesse. Chez lui c'est une vraie « reprise dynamique » - comme dans le *Nocturne en ut mineur op. 48* de Chopin. Toute la reprise se passe dans une accélération du mouvement, semblant à des éléments déchaînés de la nature.



Malgré lesdites différences dans le type de tempérament artistique, les deux pianistes démontrent cependant des qualités communes parmi lesquelles figure tout d'abord l'approche analytique constructiviste héritée du passé. Elle est plus tangible dans les interprétations de Rachmaninov où chaque œuvre jouée représente un « plan architectural » (d'après l'expression du musicien lui-même) très individuel. Quant à Hofmann, son côté analytique se manifeste surtout dans la détection des lignes polyphoniques qui forment l'image « cachée » de l'œuvre – avec « l'orchestration » et la globalisation inhérentes à lui dans sa période tardive (comme il est le cas dans la *Valse en la bémol majeur op. 42* ou dans le *Nocturne en ut mineur op. 48* de Chopin - voir plus haut dans ce chapitre). À noter que la « polyphonisation » de la texture musicale fut assez typique également pour Rachmaninov, ainsi que pour beaucoup de pianistes de cette génération : encore une qualité perçue des pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle.

En écoutant les interprétations de Rachmaninov et Hofmann nous pouvons réaliser assez facilement qu'il s'agit d'une époque différente de celle de Liszt ou même de Paderewski. À cela contribue d'un côté la globalisation de la forme, parfois radicale qui annonce l'apparition d'une nouvelle vision. D'un autre côté, comme il a été déjà noté, la flexibilité rythmique et métrique en remplaçant le « vieux » *rubato* (qui n'apparaît maintenant que par moments où certains points de la mélodie ou de la basse nécessitent une accentuation particulière), indique un principalement autre style de jeu.

L'art de Rachmaninov et de Hofmann – qui reste inégalé jusqu'à nos jours – ainsi que des autres grands pianistes de cette génération, entre dans le XX<sup>e</sup> siècle en absorbant et en renouvelant les grandes réalisations du XIX<sup>e</sup> : la virtuosité, l'art du phrasé, la qualité du son, la richesse rythmique, le constructivisme et la grande liberté de l'interprétation.

## Chapitre II : Les qualités spatio-polyphoniques de la musique

### 1. Types divers de l'espace musical

#### a. Diversité d'espaces et de temps artistiques

En parlant du temps ou de l'espace d'une œuvre d'art, considérons qu'il soit toujours question de la combinaison de différents types d'espace et de temps. Commençons par le fait que l'œuvre d'art elle-même est d'ailleurs un monde isolé qui « s'oppose » à son environnement en proposant une certaine organisation et modification du temps et de l'espace qui se trouvent à l'intérieur d'elle : « [...] c'est une infinité limitée, fermée dans soi, car les relations par lesquelles elle (l'œuvre d'art) modèle l'image du monde sont toujours un système intégral »<sup>1</sup>. Distinguons aussi bien une particularité importante de notre perception du monde, celle de la tendance de limiter et de modifier le temps et l'espace en construisant une multitude de modèles de ces derniers. Ainsi M. Merleau-Ponty s'exprime à ce propos : « Pendant que je traverse la place de la Concorde et je me crois pris tout entier par Paris, je puis arrêter mes yeux sur une pierre du mur des Tuileries, la Concorde disparaît, et il n'y a plus que cette pierre sans histoire »<sup>2</sup>. Cette capacité de multiplier des isolements de l'espace et du temps sera encore plus étonnante si l'on prend en considération ce que, en demeurant provisoirement dans un certain cadre spatio-temporel, nous sommes capables d'élargir infiniment ses « dimensions » – comme il est le cas avec la pierre du mur dont parle Merleau-Ponty. Nous pouvons ainsi généraliser la question rhétorique posée par T. Clifton – qui interroge « si c'est la composition musicale qui est dans le temps ou c'est le temps qui est dedans elle »<sup>3</sup> – en nous interrogeant si c'est nous qui sommes dans le temps et l'espace ou ces derniers sont dedans nous.

Notre existence spatio-temporelle se brise ainsi en une infinité de lieux – tant physiques que mentaux – que nous créons de façon naturelle et qui font partie intégrante de notre vie quotidienne. Cette tendance à segmentation du temps et de l'espace au moyen de la création de différents types de ces derniers d'un côté, ainsi que la capacité de métamorphoser chacun d'entre-eux d'un autre, se transfèrent directement dans l'art qui – bien que « dérivé » résultant

---

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [*Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano*], Moscou, Vlados, 2005, p. 9.

2. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, [Paris], Gallimard, 1945, p. 339.

3. Thomas Clifton, *Music as Heard : A Study in Applied Phenomenology*, New Haven and London, Yale University Pr., 1983, p. 51.

de l'activité créative de l'homme – actionne les mêmes principes de limitation et de modification des lieux du temps et de l'espace « placés » en lui.

Quant à P. Florenski, il distingue différents niveaux dans la notion de l'espace : *géométrique*, *physique* et *psychophysique* – en opposant le premier (qui d'après Euclide et Kant est illimitée, infini et homogène) à deux autres, plus proches de notre vie et de notre perception directe. « Mais chacun d'eux (à des degrés divers) », - remarque-t-il, - « est différent de la notion de l'espace dit *esthétique*, de ce schéma dans lequel l'expérience de l'artiste et de l'observateur des œuvres d'art se cristallise. La notion de l'espace esthétique présente un niveau *indépendant* dans la notion générale de l'espace ; le plus proche de ce dernier est celui du psychophysique, le plus loin est celui du géométrique, alors que le troisième, construit par la physique est posé entre les deux derniers »<sup>1</sup>. En décrivant les qualités de l'espace psychophysique (étroitement associé avec l'espace esthétique qui nous intéresse), Florenski accentue la capacité de ce dernier à créer de *différents espaces* hétérogènes au sein d'une seule œuvre : « [...] avec l'hétérogénéité et l'anisotropie des espaces, chaque nouveau facteur qualitativement unique, donne essentiellement une nouvelle structure d'espace [...]»<sup>2</sup>. La rétion dans les limites d'un seul type d'espace et de temps n'est donc qu'un cas particulier (et assez rare) parmi tant d'autres – qui impliquera nécessairement des petits changements (oscillations) à l'intérieur de ce type : comme par exemple dans une miniature musicale.

« Ni les Anciens, ni les Médiévaux, ni même les hommes de la Renaissance n'auraient songé à diviser les arts en spatiaux et temporels », - écrit M. Villela-Petit<sup>3</sup>. C'est à partir de *Laocoon* de G. E. Lessing (1766) que ces deux aspects s'étaient séparés – position esthétique qui couvrira la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et la plupart du XIX<sup>e</sup> et qui sera activement contestée au début du XX<sup>e</sup>, particulièrement par Paul Klee : « Lessing insiste beaucoup sur la distinction entre art spatial et temporel. Mais en regardant de plus près, ce n'est qu'illusion et vaine érudition. *Car l'espace est aussi une notion temporelle* »<sup>4</sup>.

---

1. Pavel Florenski, « Анализ пространственности и времени в художественных изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства » [« Analyse de l'espace et du temps dans les œuvres d'art figuratives. Recherches sur la théorie de l'art »] in *Статьи и исследования по теории и философии искусства и археологии [Articles et recherches sur la théorie et la philosophie de l'art et de l'archéologie]*, Moscou, Misl, 2000, p. 79.

2. *Ibid.*

3. Maria Villela-Petit, « La phénoménalité spatio-temporelle de la musique » in *L'espace : musique/philosophie : textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos*, Paris, Harmattan, 1998, p. 29.

4. *Ibid.*

Cela serait évidemment naïf à croire que la séparation des notions de l'espace et du temps, déclarée comme position esthétique pendant ladite période amenait à une division « réelle » qui a « limité » la pénétration d'une de ces notions à l'autre dans différents types de l'art. Mais en étudiant la vision spatio-temporelle de l'époque romantique par exemple, il nous faudra toutefois prévoir la possibilité d'influence de ces idées sur l'art – idées qui peuvent nous sembler unilatérales et « positivistes ». Cependant, « rien n'est perçu uniquement dans le temps ou uniquement dans l'espace », -écrit V. Favorski<sup>1</sup> ; tant que l'idée de « l'espace infini » est composé d'espaces concrets et définis, le « temps infini » dans l'œuvre d'art représente analogiquement une somme de temps limités. En abordant le phénomène de l'espace musical, nous tiendrons donc compte d'un coté des liaisons étroites et permanentes de ces deux substances – et d'un autre, de la combinaison de nombreux types de chacun de ces derniers dans le cadre d'une œuvre d'art.

**b. Le temps musical : Les interactions entre différentes sensations de temps dans le cadre d'une œuvre. Les relations entre le passé, le présent et le futur. La vitesse et les facteurs qui exercent leur influence sur cette dernière. La densité. « Niveaux d'échelle-temps »**

La nature de l'œuvre musicale qui consiste en isolement du temps qui se trouve dedans elle – en l'opposant à l'environnement temporel du « grand monde » – ainsi qu'en division de ce temps en segments temporels divers, peut nous amener à la réflexion sur une certaine « polyphonie des temps ». Elle se rapporte tant à la technique polyphonique pure qu'à une polyphonie plus « virtuelle » qui se crée en résultat de l'interaction de différents segments temporels placés dans l'œuvre.

Le technique polyphonique nous donne de nombreux exemples des combinaisons simultanées de temps (vélocités) divers. Chez Bach il est souvent la sensation d'une unité dans sa diversité temporelle où nous pouvons particulièrement observer l'apparition du thème en augmentation rythmique avec le même thème dans son état originel :

---

1. Vladimir Favorski, *Об искусстве, о книге, о гравюре [Sur l'art, sur le livre, sur la gravure]*, Moscou, Kniga, 1986, p. 47.

Johann Sebastian Bach, *Clavier bien tempéré, 1er livre : Fugue en ré dièse mineur*, mesures 77-82.

Une combinaison de deux ou plusieurs thèmes contrastants du point de vue temporel crée une impression de plusieurs temps qui se déploient simultanément :

Modest Moussorgsky, *Tableaux d'une exposition*, no. 6 (*Deux juifs*), mesures 15-16.

Les deux thèmes d'un caractère rythmique différent, en se trouvant directement l'un à côté de l'autre, créent l'effet d'une superposition polyphonique :

Ludwig van Beethoven, *Sonate pour piano no. 17, op. 31 no. 2, Premier mouvement*, mesures 1-4.

Ou dans la reprise du même *Mouvement* où les contrastes temporels sont encore plus aiguisés :

The image shows a musical score for measures 143-151. The top system is marked **Largo** with a tempo of  $\text{♩} = 60$ . It features a piano part with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked *dolce cantando* and *con espressione e semplice liberamente*. The bottom system is marked **Allegro** with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . It features a piano part with a treble clef and a bass clef. The music is in the same key and time signature. The tempo is marked *p t. c.* and *cresc.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Mesures 143-151.

Ce dernier exemple évoque le principe de la *polyphonie en distance* qui sera étudié dans ce chapitre. Il est en fait élément de liaison entre la polyphonie des temps qui existe dans l'écriture polyphonique et un autre type de corrélations temporelles semblant à celui du *chronotope* bakhtinien où « les signes du temps s'ouvrent dans l'espace tandis que ce dernier se comprend et se mesure par le temps »<sup>1</sup>. Bakhtine parle d'un « hiatus intemporel » dans le roman grec où les événements principaux qui remplissent cet « hiatus » ne sont qu'« une pure déviation du cours normal de la vie, privée de la durée réel »<sup>2</sup>. Nous pouvons observer ainsi deux types de déploiements temporels, à savoir, le temps « réel », limité dans un cadre de certains événements biographiques (le début et la fin du roman) d'un côté et le temps « infini » (au milieu) d'un autre.

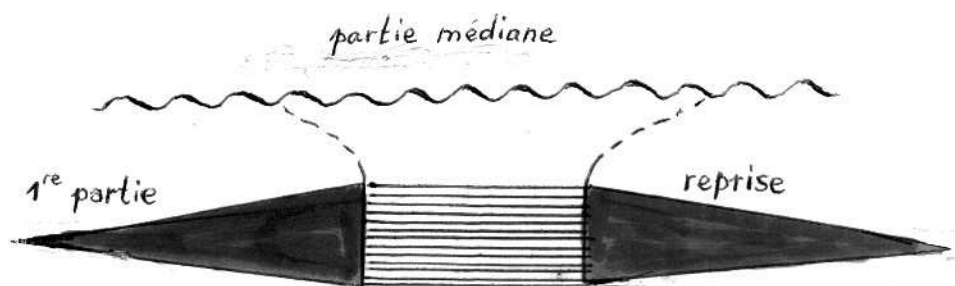
Des corrélations temporelles similaires on trouve également dans la musique où, comme un des exemples les plus voyants nous pouvons évoquer la *Marche funèbre* de la *Deuxième Sonate en si bémol mineur* de Chopin. L'interprétation bien connue de S. Rachmaninov (1930, ill.38), avec son propre plan dynamique, différent de celui de Chopin, aiguisé encore plus les qualités spatio-temporelles exceptionnelles de cette musique. Le *crescendo* croissant

1. Mikhail Bakhtine, « Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике » [« Formes du temps et du chronotope dans un roman : essais sur la poétique historique »] in *Бакhtин, М. М.: Вопросы литературы и эстетики* [Bakhtine M. M.: *Questions de la littérature et l'esthétique*] Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1975, p. 235.

2. *Ibid.*, p. 127.

graduellement pendant la première partie arrive à un *fortissimo* effrayant dans les dernières mesures, après quoi le *pianissimo* de la partie médiane nous conduit soudainement à une toute autre sphère qui se trouve « à l'extérieur des limites du temps ». L'invasion de la reprise en *fortissimo* renouvelle les pas effrayants de la marche qui s'éloigne progressivement en arrivant au *piano* initial vers la fin de la pièce.

Le rythme de pas, accompagné par l'effet d'approximation ou d'éloignement progressif dans les parties extrêmes, crée une directionnalité et par conséquent une certaine limitation du temps (nécessaire pour la marche afin de couvrir la distance et de s'approcher au maximum de l'auditeur et de nouveau s'éloigner). « Coincée » entre les deux *fortissimo* qui fusionnent en fait en une seule ligne (la fin de la première partie et le début de la reprise), le thème de la partie médiane comme si « vole vers le haut » en formant une couche supérieure de réflexions illimitées, d'une demeure dans les hautes sphères pendant l'approximation et d'éloignement de la marche :



Nous avons donc deux types de temps, ou, pour ainsi dire, deux « lieux » de sa résidence dans la *Marche*, celui le « limité » et l'autre « l'infini » - qui crée justement l'effet de « l'hiatus intemporel » entre les parties extrêmes temporellement déterminées.

Remarquons que le changement de sensation temporelle est toujours à la fois celui de l'espace – et à l'envers. En nous démontant deux types de temps, *La marche funèbre* confronte ainsi deux différentes sensations d'espace qui se mettent dans des relations polyphoniques entre-eux.

Les réflexions sur divers aspects du temps posent parmi les plus significatifs le problème des corrélations entre **le passé, le présent et le futur**. L'irréversibilité de la durée, la directionnalité du temps vers l'avenir, incontestables au premier coup d'œil, perdent cependant ses qualités d'irréfutabilité quand il s'agit d'une œuvre d'art et de notre perception des événements temporels : « Il peut paraître paradoxal à première vue de discuter le caractère « irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible » de la durée, de cette trajectoire inéluctable qui nous mène de la naissance vers la mort, rendant matériellement impossible le retour vers une situation antérieure. Mais à cette vérité objective s'en superpose une autre tout aussi réelle, même si l'approche collective en est plus hasardeuse, car intimement liée à la subjectivité de la perception personnelle. La projection de cette autre réalité reste bien un des principes de la création artistique [...] »<sup>1</sup>.

*Demain fut la guerre* : ce titre remarquable d'un film russe des années 1980 révèle par cette combinaison insolite l'état *du futur dans le passé* (il s'agit de la vie quotidienne à la veille de la deuxième guerre mondiale) – que nous apercevons de la position du *présent* ! Situation qui n'est d'ailleurs pas si rare – la reproduction mentale d'un roman, d'un film ou d'une musique déjà connue, en anticipant les événements qui la composent n'étant qu'un « *défilement* » *au présent des étapes du passé qui aspirent à l'avenir*.

Du point de vue des interactions du passé/présent/futur et leur fonctionnement dans une œuvre musicale, on peut distinguer deux types d'organisation temporelle : celle de la « musique du présent » et l'autre, de la domination de passé/futur - ou, au sens plus figuré, « deux temps, dont l'un ne se compose que de présents emboîtés, dont l'autre ne fait que se décomposer en passé et futur allongés »<sup>2</sup>. Nous pouvons en trouver de nombreux exemples pour ce dernier type dans la musique du XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles où les principes fondamentaux de développement furent ceux de la vectorisation et de la reconnaissance du déjà connu : « La reconnaissance d'une structure en effet, fait en principe appel à la mémoire, permet éventuellement d'anticiper son retour et projette ainsi dans une dialectique passé/futur »<sup>3</sup>. En fait, le « reversement » du temps (ainsi que le principe de la polyphonie « en distance » qui sera analysé plus loin) est possible surtout dans ce type de la répartition temporelle, qui permet facilement une perception rétrospective des événements ; la forme se construit donc par une superposition de segments semblables – en les opposant aux autres, aussi perçus rétrospectivement.

---

1. François Decarsin, *La musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 89.

2. *Ibid.*, p. 91 (il cite Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Ed. De Minuit, 1969, p. 79).

3. *Ibid.*, p. 93.



Contrairement au type du passé/futur, « fortement marqué par les répétitions et les symétries »<sup>1</sup>, la musique du présent est conditionnée « par l'impossibilité du souvenir par une modification permanente de l'information »<sup>2</sup>. Cette organisation du temps, typique pour la musique du XX<sup>e</sup> siècle, trouve cependant des exemples aux époques antécédentes. Voici le *Quatuor op. 54, no. 2* de Haydn (deuxième mouvement) analysé par F. Decarsin<sup>3</sup> :



Joseph Haydn, *Quatuor op. 54 no. 2 en ut majeur; Deuxième mouvement*, 35 premières mesures.

L'effet presque aléatoire se crée par une combinaison du caractère vectoriel du thème joué par le premier violon, l'alto et le violoncelle – et de la ligne ornementée indépendante, (dépourvue de repères qui permettent son contrôle par la mémoire) du premier violon.

« Désactivation de la mémoire et indéfinition de l'événement instantané »<sup>4</sup> – cet état peut se manifester de différentes façons dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle – que ce soit une suite

1. *Ibid.*, p. 69.

2. *Ibid.*, p. 93.

3. *Ibid.*, p. 95.

4. *Ibid.*, p. 112.

de chocs (accents) chez Stravinsky (*Le sacré du printemps*), « le présent vivant » dans la musique de Debussy, une « mobilité lente, indéfiniment décomposable »<sup>1</sup> des *Modulations* de Gérard Grisey, ou encore, la musique perpétuellement renouvelée qui n'obéit à aucune succession évolutive de Messiaen.

Il reste cependant à l'écart deux types de solution temporelle distingués par F. Decarsin – qui en se trouvant à la marge, n'appartiennent d'ailleurs ni à la musique du passé/futur, ni à celle du présent. Il s'agit d'un côté du principe de la *répétition perpétuelle* et de l'autre de la *musique de durées extrêmement distendues*. Le premier de ces cas, assez répandu dans la musique rituelle, ainsi que dans la musique pop (la musique professionnelle est représentée ici évidemment par les œuvres de Philippe Glass et Steve Reich), en ayant une nature hypnotique, « élimine toute forme de mémoire, de passé, par l'abolition de la comparaison devenue sans objet »<sup>2</sup>. La sensation de l'absence de temps qui caractérise ce type est remplacée par une notion de temps immobile dans le deuxième cas (la musique de durées distendues) dont des exemples peuvent être certaines œuvres de Ligeti, telles que *Lontano* ou *Volumina*.

Du point de vue de la combinaison des différents types d'organisation temporelle, il est d'ailleurs assez intéressant d'étudier par exemple le *No. 8* du *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen. La répétition rythmique perpétuelle chez le piano (l'absence du temps – ou le temps éternel ?) se combine avec une mélodie infinie chez le violon qui – bien que contenant des fragments itératifs – s'approche (grâce au tempo très lent) de la musique du présent – en appartenant d'ailleurs au *niveau phonique* distingué par A. Malinkovskaya, qui sera étudié plus tard :

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Extremement lent et tendre, extatique' and 'p expressif paradissiaque'. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) and is marked 'Extremement lent et tendre, extatique (♩ = 36 env.)' and '(simile)'. The score includes a section labeled 'A' in a box. The music features a continuous, flowing melodic line in the violin and a complex, rhythmic accompaniment in the piano, consisting of many chords and intervals.

1. *Ibid.*, p. 112.

2. *Ibid.*, p. 149.

The image shows a musical score for Olivier Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*, no. 8. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (labeled 'von') and a piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction '(avec amour)' and 'mf (sur le Sol)'. The piano accompaniment has a marking of 'mf'. The second system also includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'pp' and 'cresc.'. The piano accompaniment also has 'pp' and 'cresc.' markings. There are some performance instructions like 'etc.' and a boxed letter 'B' in the first system.

Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*, no. 8 : *Louange à l'immortalité de Jésus*, mesures 1-5.

Naturellement, le temps musical peut être perçu en fonction du paramètre de **directionnalité / non directionnalité** discuté au-dessus (dont la direction peut-être aussi réversible). Liée à ce dernier, la perception de la « **vitesse** » (à la fois réelle et mentale) nécessite également une attention particulière. Il est assez évident que la vitesse physique (au sens de la diminution des intervalles temporels entre les sons) ne crée pas nécessairement une sensation de la rapidité – exemple à quoi peut être une expérience intéressante de C. Nancarrow (il s'agit de l'*Étude pour piano mécanique no. 21, Canon X*) où les passages en très grande vitesse créent plutôt une sensation de *temps lisse*. La vitesse ne commence être perçue qu'à un certain stade du ralentissement graduel des passages, avec la distinction des sons. Évidemment, sur la perception de la vitesse exercent leur influence différents facteurs, comme l'articulation, la dynamique, les timbres, le registre etc.

La sensation de la vitesse - dépendante d'un côté de la vitesse d'un certain événement musical et d'un autre, de la rapidité des changements des événements temporels – est naturellement conditionnée par le **niveau d'intensité et densité** de ces derniers. Construite de deux lignes situées dans les registres extrêmes qui modifient graduellement leurs vitesses de manière que les corrélations rythmiques arrivent vers la fin de la pièce au point de départ, mais avec un changement de registre, *L'Étude no. 21* de Nancarrow pose également le problème de la différence dans la perception de la vitesse en fonction des fréquences sonores. Les sons graves joués d'une grande vitesse créent une masse sonore beaucoup plus intensive que les mêmes sons dans un registre aigu. Une surcharge d'information modifie à la fois la sensation de la

vitesse ainsi que l'image *spatiale* de la musique – qui va être plutôt saturée.

« Dans l'acte d'interprétation vivante [...] s'accomplissent différents morceaux d'une densité ou d'une autre des événements musicaux sentis par l'interprète d'une densité ou d'une autre : des montées « ardues », les sections de forte énergie, les moments de « repos » etc »<sup>1</sup>. F. Decarsin parle du *temps plein* et du *temps vide* (les termes-mêmes déjà manifestent leur côté spatial) où *le silence* doit être donc à la « limite extrême à la variation de densité »<sup>2</sup>. Remarquons immédiatement que celui-ci (le silence) est parfois justement le moment de la plus forte tension – sujet pour une discussion séparée ; référons-nous à M. Arkadiev par exemple, qui – sur la base de l'allégation que les moments purement sonores ne sont qu'une partie du processus musical, avec ceux de pauses – arrive à la définition des deux formes du devenir musical : *sonore* et *non sonore*. « Le continuum non sonore expressif, ou le temps musical au sens particulier, existe pendant tout le processus musical – non de façon passive, mais dans une interaction permanente et intense avec la texture musicale ; quant aux pauses, elle ne sont que ses percées dans le flux sonore »<sup>3</sup>.

D'après l'exemple (le *Finale* du *Quatuor op. 33 no. 2* de Haydn) analysé par Decarsin<sup>4</sup>, nous pouvons comparer différents types de silences (pauses) qui interrompent les phrases courtes dans la coda. La mesure d'intensité de ces pauses se modifie chaque fois en fonction des cadences ; la pause entre la deuxième et la troisième citation du thème est par exemple le moment du *temps plein*, chargé de tension d'attente. Les associations spatiales se dessinent immédiatement : des masses d'air de différents niveaux de densité qui « écartent » (ou « enveloppe ») les phrases sonores :



1. Avgusta Malinkocskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano], op. cit., p. 150.

2. François Decarsin, *La musique, architecture du temps*, op. cit., p. 70.

3. Mikhail Arkadiev, *Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто* [Temps créatif, l'« arche-écriture » et l'expérience du Néant] in <http://philosophy.ru/library/arkad/kreatime.html>.

4. François Decarsin, *La musique, architecture du temps*, op. cit., p. 72.

Joseph Haydn, *Quatuor op. 33 no. 2 en ut majeur, Finale*, 20 dernières mesures.

Le *temps vide* sous sa forme pure n'est qu'une abstraction ; en pratique, il s'agit plutôt des moments de détente (contrairement aux moments de tension). Quant au *temps lisse* (d'après Boulez), différent d'ailleurs de celui du *vide*, il est assez répandue dans la pratique musicale :

György Ligeti, *Quatuor no. 2, Cinquième mouvement*, mesures 66-67.

Remarquons que les caractéristiques du temps musical proposées ici peuvent se diviser en celles qui *indiquent* des lieux temporels (comme par exemple les interactions du passé/présent /futur) et d'un autre côté celles qui *déterminent qualitativement* lesdits lieux en les séparant et en les confrontant l'un à l'autre dans l'œuvre musicale : la vitesse, la densité. Et

évidemment, l'effet de *la polyphonie des temps* – comme également *la polyphonie des espaces* – fonctionne comme facteur unissant toutes les qualités spatio-temporelles de l'œuvre en séparant ainsi le *lieu* (unique dans sa diversité) de cette dernière des *lieux* de l'environnement spatio-temporel de la vie quotidienne.

La *polyphonie des temps*, parmi ses nombreuses incarnations, peut apparaître par exemple entre les trois « niveaux d'échelle-temps » distingués par A. Malinkovskaya : phonique, syntaxique et « compositionnel ». *Le niveau phonique* est « une découverte progressive (à chaque instant) du matériel musical »<sup>1</sup>. Tout ce qui arrive, sera expérimenté « sur place » tant par l'interprète que par l'auditeur : « c'est le niveau de déploiement horizontal, linéaire du texte musical »<sup>2</sup> :

The image shows a musical score for Robert Schumann's *Kreisleriana*, piece no. 4, measures 1-6. The score is in 3/4 time, marked "Sehr langsam, (M.M. ♩ = 66.)". It features a piano (p) dynamic and a ritardando (ritard) marking. The music is characterized by a complex, polyphonic texture with overlapping melodic lines and chords.

Robert Schumann, *Kreisleriana*, pièce, no. 4, mesures 1-6.

L'accent tombe sur l'expression et le relief plastique de la ligne mélodique. Chaque son a une importance primordiale où « l'aire » entre les deux images-sons « roulées » (« le passé » et « le futur ») est très petit. Cette découverte constante du présent relève d'ailleurs la relation de ce niveau avec « la musique du présent » distinguée par Decarsin. On trouve des

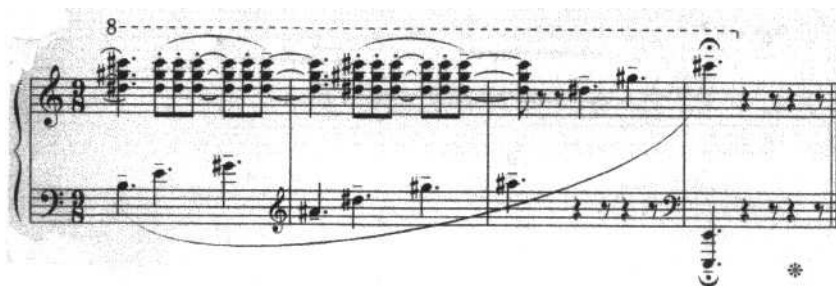
1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano]*, op. cit., p. 200.

2. *Ibid.*

exemples inégalés de ce type de la répartition temporelle dans les interprétations d'I. Paderewski, telles que celle de la *Romance sans paroles en fa majeur op. 53, no. 4* de Mendelssohn (1911) ou de *Des Abends* des *Phantasiestücke op. 12* de Schumann (1912) où l'attention de l'auditeur est fixé sur chaque son et sur les passages d'un son à l'autre.

Le niveau syntaxique par contre est celui des structures qui coïncident souvent avec une phrase musicale ou verbale ; c'est un niveau « habituel » suffisant pour une information courte, mais plus ou moins complétée. Quant au niveau « compositionnel », il est caractérisé par une tendance à généraliser l'idée-image de l'œuvre, ainsi que son tonus énergétique et sa charge émotionnelle. En fonction de l'interprétation, le rôle des techniques à grande échelle augmente conformément : la dynamique de « terrasses » (typique pour F. Busoni), l'homogénéité de l'articulation, la généralisation de la pédale et des timbres :

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, likely Mendelssohn's *Romance sans paroles en fa majeur op. 53, no. 4*. Each system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The first system is marked "[Allegro moderato]" and "ff". The second system has a "ff" dynamic marking. The third system has a "ff" dynamic marking and a "Ped." marking at the end. A dashed line with the number "8" is present above each system, indicating a measure or a specific musical structure.



Alexandre Scriabine : *Poème op. 72, Vers la flamme*, 13 dernières mesures.

Naturellement, l'élaboration très détaillée des nuances, typique pour le *niveau phonique*, donne place ici à une vision globale, architecturale, spatiale de l'œuvre – qui amène à son tour à une globalisation de techniques pianistiques.

Les niveaux décrits ci-dessus « coexistent » dans une œuvre – en se succédant par moments (« toute accumulation des événements et de la tension dans les étages inférieures, en arrivant à un certain maximum, déplace les flèches à l'étage situé au dessus »<sup>1</sup>) ou en agissant simultanément. Ainsi Malinkovskaya note l'émergence de l'espace inter-couche à la suite de la tension entre différents niveaux (en particulier, entre les niveaux *phonique* et *syntactique* bifurqués dans l'exemple suivant) :

Pyotr Tchaikovsky, *Razmishlenie op. 72, no. 5*.

1. *Ibid.*, p. 218.



Le thème qui s'élève tend au niveau phonique alors que le thème principal (dans le registre moyen) se trouve plutôt au niveau syntaxique.

« Le processus musical se développe dans les trois étages simultanément », - remarque Malinkovskaya, - « ainsi nous avons une sorte de polyphonie d'échelles-niveaux [...]. Sur l'interprète est par conséquent à corréliser le déploiement-développement de la forme, à la fois dans tous les trois niveaux (comme l'interaction des voix dans une fugue), en mettant avec ceci en évidence le niveau dominant provisoirement, en passant d'un niveau à l'autre et en soutenant la ligne continue de mouvement »<sup>1</sup>.

### **c. Perception spatiale de la musique : « Polyphonie à distance ». Quatre types de l'espace musical**

« Les sons sont indéfiniment malléables et capables de reproduire les espaces de chaque structure »<sup>2</sup>. Comment donc différents espaces se créent-ils en musique ? Tout d'abord les changements de la dynamique, de l'articulation, du timbre et de la hauteur des sons impliquent la sensation des modifications spatiales, ainsi que le changement de registre et des textures. D'un autre côté, chaque événement musical peut évoquer des associations spatiales imaginaires, pour ainsi dire, plus « lointaines » et abstraits : « Les interactions des associations, des abstractions, des réminiscences et des anticipations font apparaître à un réseau de relations – ce qui permet la conception de la forme musicale »<sup>3</sup>.

Évoquons encore à propos dudit le rôle primordial de la *polyphonie*. Le principe polyphonique qui suppose une présence de plusieurs niveaux va par conséquent permettre la création d'espaces imaginaires entre eux. Dans un sens plus général la polyphonie apparaît comme un rapport de mutualité entre plusieurs facteurs agissant dans le cadre d'un ensemble. Ainsi les véhicules circulant sur la route et les arbres sur le bord (immobiles ou poussés par le vent) créent des relations polyphoniques – à la fois spatiales et temporelles.

Bien entendu, les textures polyphoniques contribuent à une sensation « volumétrique » (de masse sonore) de variables degrés de densité et de saturation de la masse sonore ; ainsi par exemple, le *Premier mouvement* de *Matthäus Passion* ou le *Kyrie* de la *Messe en si mineur* de

---

1. *Ibid.*, p. 216.

2. Pavel Florenski, « Анализ пространственности и времени в художественных изобразительных произведениях Исследования по теории искусства » [« Analyse de l'espace et du temps dans les œuvres d'art figuratives. Recherches sur la théorie de l'art »], *op. cit.*, p. 80.

3. György Ligeti, *Form in des Neuen Musik*, Mainz, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, X, 1966, pp. 23-25.

Bach créent des blocs sonores qui couvrent un très grand espace. Mais le principe polyphonique a une sphère d'influence extrêmement large – qui sort des limites de la technique d'écriture polyphonique pure. Il s'agit du phénomène de la *polyphonie à distance* qui crée des relations polyphoniques (et par conséquent spatiales) pratiquement entre tous les composants d'une œuvre d'art en particulier - et de notre existence en général. Notre perception est capable d'unir des phénomènes semblables, même s'ils sont éloignés dans l'espace ou le temps et de les opposer avec d'autres phénomènes. Si nous pensons par exemple à des arbres au bord d'une route, mentionnés avant, ils s'unissent en une ligne dans notre imagination malgré les distances entre eux quand la vue d'ensemble se rapporte uniquement à la route.

La même chose se crée en musique où par exemple les exclamations initiales dans la *Cinquième symphonie* de Beethoven (qui se retrouvent plusieurs fois durant le *Premier mouvement*), sont opposées aux autres matériaux musicaux. Malgré les interruptions par ces derniers, cela crée un niveau qui crée une polyphonie avec l'autre musique.

Par deux phénomènes de notre mémoire, l'assimilation et la reconnaissance du ressemblant, diverses sections de la forme peuvent créer une seule séquence entre elles ; ainsi même une seule mélodie - grâce à des fragments répétitifs et à des séparations de certains sons ou groupes de sons sur n'importe quel critère (la hauteur, l'accentuation, la dynamique etc.) – peut se diviser dans l'imagination en plusieurs niveaux où chacun d'entre-eux – bien que énoncé dans le temps de façon conséquente et interrompu par d'autres événements musicaux – se restaure dans notre mémoire en un événement intégral quasi continu qui s'oppose à des autres événements (niveaux) de la même mélodie. Ainsi Moriz Rosenthal par exemple applique sa « méthode de pointillisme » en accentuant certains sons ou groupes de sons de la mélodie. Dans notre imaginaire ces niveaux se déroulent *simultanément* en créant des relations polyphoniques et *spatiales* entre-eux – « parce que toute périodicité, toute récurrence cyclique forme des mécanismes *spatiaux* de la perception [...] »<sup>1</sup>.

Ces relations polyphoniques-spatiales apparaissent déjà à la première écoute d'une œuvre en se formant avec le développement de la musique. Quant à la reproduction mentale d'une œuvre déjà connue, c'est un processus de synchronisation de toutes ses étapes quand elles s'exposent dans la conscience quasi simultanément : « [...] les corrélations temporelles deviennent spatiales [...] La succession expose seulement ce qui est en fait simultané : ainsi le regard glisse sur la toile »<sup>2</sup>. Remarquons également qu'une reproduction mentale peut être

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [*Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano*], op. cit., p. 113.

2. Gyorgy Ligeti, *Wandlungen der Musikalischen Form*. Die Reihe, VII, Wien, 1960, pp. 5-17.

fragmentaire et en tant que tel, il ne s'engage pas à une succession exacte – ce qui permet au futur et passé musicaux de s'interchanger.

Ici s'applique aussi le terme du « principe des arches » introduit par B. Assafiev : « une intonation ne réponds pas immédiatement à l'autre, mais en distance, ce qui contribue à la fois à la tension émotionnelle et à l'acuité du sens »<sup>1</sup>. En décrivant la notion de *l'image-idée d'intonation* de l'œuvre musicale, A. Malinkovskaia écrit :

L'une de ses particularités générales est celle de la *simultanéité* de l'imagination ; c'est une image momentanée, super-généralisée de la musique qui vit dans le plan intérieure de la conscience comme si « roulée » - qui est d'ailleurs capable de déplier en réponse à un signal de déclenchement associé à des actions et des intentions de l'interprète. Dans cette formation psychique complexe interagissent à la fois la mémoire émotionnelle avec la sensation d'un tonus énergique (« la mémoire du cœur »), l'image de la couleur sonore générale, les images sonores spatiales comprimées, les sensations motrices<sup>2</sup>.

En élargissant encore plus la sphère d'influence de l'espace polyphonique, nous pouvons remarquer que les relations polyphoniques qui « synchronisent » diverses sections de la forme éloignées dans le temps, se propagent également aux mouvements divers d'un cycle ainsi qu'à des différentes œuvres – soit-elles des œuvres du même auteur, de la même époque ou même des œuvres des époques différentes. Pourtant quand nous reproduisons mentalement une œuvre volumineuse connue (comme par exemple une symphonie de Beethoven), nous ne sommes pas obligés de reproduire successivement tous les motifs avec les particularités de l'orchestration du début jusqu'à la fin ; dans notre mémoire se crée une image instantanée qui comprend les détails les plus frappants, aigus (orchestrales, mélodiques, dynamiques, rythmiques etc.) de tous les mouvements, en créant de cette manière une image laconique et intégrale de cette symphonie. Quand il s'agit des opéras de Verdi, notre vision et notre oreille interne reproduisent de façon momentanée les caractéristiques et l'ambiance du style verdien en général (les mélodies, les sujets, les caractères des personnages, le *bel canto* et même les décorations théâtrales) – où tous ces opéras se mettent en polyphonie l'une avec l'autre dans notre conscience. Le même phénomène polyphonique-spatial fonctionne d'ailleurs également

---

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, Leningrad, Muzika, 1971, p. 235.

2. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano]*, op. cit., p. 137.

entre les œuvres qui appartiennent aux différentes époques : il s'agit d'un type particulier d'espace dit *l'espace historique* qui sera discuté plus tard dans ce chapitre.

En résumant tout ce qui précède, il s'agit donc d'un côté d'une *polyphonie enter-spatiale* (un impact simultané de plusieurs espaces) et d'un autre côté de *l'espace polyphonique* (qui se crée entre plusieurs couches déployés simultanément ou en distance). Ces phénomènes n'appartiennent qu'à un certain aspect de l'espace musical, dit *l'espace imaginaire* – dont le fonctionnement est cependant lié avec d'autres types d'espace. Ainsi par exemple, les conditions physiques de l'exécution de musique peuvent modifier notre perception spatiale de cette dernière.

Nous distinguerons donc quatre types d'espace où l'espace imaginaire « bifurque » en trois types différents : **imaginaire, historique et métaphysique**. A ceux-ci se rajoute également l'espace **réel ou physique**. Commençons par une analyse de ce dernier.

### **Espace réel (physique)**

Le son, comme il est bien connu, est en premier lieu un phénomène physique d'une onde produite par la vibration mécanique d'un support fluide ou solide et propagée grâce à l'élasticité du milieu environnant sous forme d'ondes longitudinales. Les oscillations d'une certaine fréquence et amplitude qui agissent dans un certain milieu, exercent leur influence sur nos sens, particulièrement sur le sens de l'ouïe. Vu que le son est une onde qui se propage dans l'espace au cours du temps, nous pouvons constater que les relations étroites entre l'espace et le temps sont inhérentes initialement à la musique par la nature du son elle-même et qu'elle (sous chaque forme que ce soit) est toujours un acte spatial.

D'un autre côté, l'action musicale est traditionnellement liée à un musicien ou à un groupe de musiciens qui jouent de leurs instruments de musique. Cela peut se produire dans des environnements divers avec des conditions acoustiques différentes : une salle de concerts, une pièce, l'espace d'un grand théâtre, la rue etc. , où sur notre perception ils exercent leur influence par de nombreux facteurs tel que l'éclairage, les couleurs, la température et autres. Ainsi l'exécution d'une œuvre musicale est accompagnée à la fois par de nombreux effets spatiaux : l'influence des ondes sonores sur notre ouïe se crée par un instrument de musique – qui à son tour est généré par la personne qui joue. Cette personne (avec son instrument) devient *un personnage*, parce qu'elle s'associe – parfois inconsciemment – avec la musique exécutée ; l'instrument et l'interprète deviennent donc une « porte-parole » plastique de

l'œuvre musicale. Cela manifeste notamment la nature *théâtrale* de la musique – qui trouve son expression encore plus dans des exécutions des œuvres orchestrales sous direction où le geste physique du chef d'orchestre (l'incarnation spatiale du geste musical) contribue encore plus à la perception spatiale de la musique :

Le geste – cet attribut de la direction – actionne les mouvements complexes des musiciens d'orchestre. Diversifiées dans leur forme, ces actions génèrent la matière acoustique de la musique : les ondes sonores dont la vitesse est 330 mètres par seconde, qui à leur tour se transforment pour l'ouïe en un phénomène musical qui est évalué par nous comme un mouvement, un processus déployé dans un temps et un espace particuliers de l'art<sup>1</sup>.

Et, comme indiqué ci-dessus, cette action musicale-spatiale se réalise dans certaines conditions spatiales-acoustiques qui modifient chaque fois de nouveau ce mécanisme complexe.

Les mouvements du monde visuel – et en premier lieu, les mouvements du corps – et la musique sont donc interconnectés. Ainsi la danse est une incarnation physique (spatiale) des événements musicaux ; les relations entre les mouvements spatiaux et musicaux sont si étroites qu'il est parfois assez difficile de déterminer qui entre-eux est donc la première impulsion. Il faut remarquer entre autres que notre corps répond (en partie inconsciemment) à des figures rythmiques ainsi qu'à des particularités de l'articulation, de la dynamique etc., alors que nos cordes vocales réagissent aux changements des hauteurs de sons (dans une mélodie par exemple) non seulement chantés par un vocaliste, mais aussi joués en trompette, au violon, au piano etc. ; la participation des auditeurs dans les événements musicaux est par conséquent, à la fois mentale et corporelle.

Une expérience assez intéressante a été faite par Hans Zender dans *Le voyage d'hiver de Schubert: une interprétation composée pour ténor et petit orchestre*. L'idée de voyage est exprimée aussi par un déplacement physique des musiciens. Dans l'annotation de la partition, il fait des remarques détaillées des actions des musiciens pendant l'exécution de la musique : ainsi le *Prélude* initial est accompagné par un mouvement très calme, quasi rituel, où les musiciens sont comme « absorbés dans leurs pensées »<sup>2</sup>. Dans les dernières pages du

---

1. Evgeni Nazaikinski, *Стиль и жанр в музыке [Style et genre en musique]*, Moscou, Vlado, 2003, p. 165.

2. Hans Zender, *Schuberts Winterreise : Eine Komponierte Interpretation für Tenor und Kleines Orchester*. Partitur Bibliothek 5421, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, c1996 (« On the movements of the musicians »).

dernier Lied (*Der Leiermann*) l'abandon mental du monde est complété par un départ physique des musiciens de la scène. Il faut remarquer que cette mise en scène théâtrale dans l'interprétation de Zender est différente de celle de l'opéra où les mouvements des chanteurs sont liés au développement du sujet. L'expression plastique des événements musicaux et textuels deviennent chez Zender un facteur additionnel qui contribue à la perception spatiale de l'œuvre, un commentaire des questions existentielles soulevées par Schubert.

Les relations entre les événements musicaux et les mouvements plastiques dans l'espace réel (un geste du chef d'orchestre, une danse, un déplacement du musicien dans l'espace etc.) ne sont pas moins importantes « en miniature » : il s'agit des mouvements des mains qui jouent en incarnant plastiquement les gestes et le caractère de la musique. Nous en trouvons des exemples déjà dans la littérature pianistique pour les enfants :



*Chanson ukrainienne populaire.*

A la « danse » des sons descendants en secondes de la main droite (les doigts vont à petits pas) répond la main gauche dont les doigts font une autre « danse » : des accords de trois sons décomposés ascendants (la sensation d'une « coupole » de la main).

La danse des doigts, la pantomime des mains, le modelage plastique des événements sonores sont une partie inséparable de l'image musicale. Il est vrai également pour les instruments à cordes (où les gestes musicaux trouvent parfaitement leur expression dans les mouvements du corps réuni avec l'instrument – surtout chez les violoncellistes), à vent et à percussion – en fonction de la spécificité du jeu dans chacun de ces groupes. Quant au piano, il a dans son arsenal une multitude de différents types de technique : des sauts, des *glissandi*, des répétitions, des entre-croisements des mains etc. Ces acrobaties pianistiques qui *sculptent* la musique conduisent au phénomène où « les notions de « jeu » et de « jeu à des instruments de musique » fusionnent sémantiquement [...] raison pour laquelle nous l'avons appelé le « jeu dans le jeu »<sup>1</sup>.

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano]*, op. cit., pp. 281-

Nous disposons de nombreux exemples dans la littérature pianistique où la « danse » des mains contribue à l'image musicale. En fait, chaque œuvre *pianistique* (contrairement à la *musique pour piano*) fonctionne sur ces deux plans : sonore et spatiale – comme dans certaines œuvres de Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Rachmaninov, Debussy, Prokofiev. Voici un exemple de la *Sonate op. 31 no. 2* de Beethoven :

The image displays the first system of the Sonata op. 31 no. 2 by Beethoven, consisting of three systems of piano and bass staves. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a *non legato* instruction. The piano part includes fingerings (1, 2, 4, 5, 1, 4) and a *marc.* (marcato) section. The bass part features a *marc.* section with a *f* dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The second system continues with a *molto* section in the piano part, marked *p* (piano), and a *rit.* marking in the bass. The third system features a *f* dynamic in the piano part and a *sempre f* (sempre forte) instruction in the bass. The score is annotated with various performance instructions such as *rit.*, *marc.*, *molto*, *p*, *f*, *sf*, and *sempre f*, along with asterisks and other musical symbols.

The image displays a page of musical notation for the first movement of Ludwig van Beethoven's Sonata for Piano No. 17, Op. 31 No. 2, measures 20-54. The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various dynamics such as *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *f* (forte). Performance instructions include *crescendo*, *sempre legato*, *sempre ff*, and *molto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some markings like *m. s.* and *sopra*. The score concludes with first, second, and third endings (I., II., III.) and a final *f* dynamic marking.

Ludwig van Beethoven, Sonate pour piano no. 17, op. 31 no. 2, Premier mouvement, mesures 20-54.



Les motifs courts de la main droite en *legato* « répondent » aux exclamations impératives (*staccato*) de la main gauche dans le thème reliant, quand la « danse » des doigts de la main droite s'oppose aux mouvements actifs de toute la main gauche. Ce dialogue musical-plastique est remplacé par le deuxième thème où les deux mains – opposées précédemment – s'unissent et se complètent l'une l'autre dans un « ballet » remarquable.

Le développement des formes de mouvements sur le clavier, l'assimilation de « l'espace-sur-clavier » dans le XIX<sup>e</sup> siècle exigèrent des nouvelles formes de déplacements des mains en entraînant au travail toutes les parties de l'appareil pianistique :

Certains « dessins » moteurs du clavier, figures, trajectoires etc. (si l'on les observe dans les enregistrements vidéo de façon muette) sont déjà en soi capables de donner des notions sur un certain style pianistique. Ainsi il est impossible de confondre les figures positionnelles de Chopin qui coulent avec aisance, glissent dans la surface horizontale du clavier (comme dans un vol), ou planent librement au dessus d'elle, avec des vols-passages impétueux, des jets « à vol d'oiseau » de Liszt-Busoni-Bartok-Prokofiev, qui fusionnent les blocs clavier-texturés d'une construction unique. Dans la même mesure les techniques de *martellato* lisziennes, liées avec une attaque dirigée verticalement envers le clavier (les octaves, les accords) sont fortement différentes des configurations dans les notes doublées de Chopin, déployées suivant le type de plans horizontaux polymélodiques ; les techniques de clavier-texture de Scriabine, par contre, sont éminentes par leur expansion de la main gauche dans des trajectoires zigzagantes impulsives, tandis que la partie de la main gauche chez Rachmaninov – même dans des mouvements rapides – embrasse royalement et posément ses espaces vastes<sup>1</sup>.

Évidemment le rôle du doigté est étroitement lié à l'image musicale ; les rédactions différentes des mêmes œuvres témoignent des nombreuses recherches d'une nouvelle lecture – qui comprennent également les modifications du « ballet » des mains sur le clavier. Et cela n'est pas par hasard que les compositeurs et les rédacteurs insistent parfois sur une certaine variante de doigté qui peut nous sembler compliquée et même bizarre. Le doigté n'est qu'un plan « chorégraphique » qui propose à l'interprète une certaine solution spatiale<sup>2</sup> :

---

1. *Ibid.*

2. Voir aussi des exemples du doigté utilisé par Chopin dans le chapitre consacré au pianisme de Chopin.

Ludwig van Beethoven : *Sonate pour piano no. 31, op. 110, Troisième mouvement (Adagio ma non troppo)*, mesures 5 et 11.

Les mouvements des mains ont encore un rôle : l'expression visuelle (physique) des phases de la respiration qui sont modelées inévitablement dans toute musique – qu'elle soit vocale ou instrumentale – et qui se rapportent à la fois au côté physique (le « changement dans la respiration » qui comprend des pauses, des césures etc.) ainsi qu'à la sphère émotionnelle (les moyens multiples de division du texte : temporels, mélodiques, harmoniques, dynamiques etc.). La respiration musicale se traduit ainsi à la langue des mouvements du corps : « [...] les fonctions de la respiration semblent se transmettre aux mains (et pieds) (de l'interprète) et se réalisent dans les diverses parties de l'appareil du jeu (la respiration de la main par exemple), dans la plasticité des montées et des transferts des mains, dans les sensations internes plus fines [...] »<sup>1</sup>.

Frédéric Chopin, *Nocturne en mi majeur op. 62 no. 2*, mesures 1-8.

1. *Ibid.*, p. 128.

Chaque son, intervalle ou accord a un volume, une forme perçue de façon réelle, physique, gravitationnelle, quand les mains prennent une forme correspondante. « Une main dissociée, sensibilisée, consciente, maintenue ouverte dans l'espace, vibre au contact de cet espace et prend conscience de son rapport avec lui »<sup>1</sup>, - écrit C. Guichard à propos de la méthode de Marie Jaëll. « Ainsi la musique devient palpable et l'interprète s'apparente à un sculpteur ouvrant grand ses mains à travers la matière sonore, afin de mieux donner »<sup>2</sup>. Dans ses recherches M. Jaëll attache une importance à la sensation de la *géométrie* de l'espace : elle compare les sensations géométriques des mains du pianiste avec celles des tableaux. La main doit maîtriser la sensation (à la fois physique et mentale) de l'espace dans lequel elle se meurt, ainsi que des « arches » entre les doigts dissociés (lors du jeu des intervalles par exemple) – qui seront pour elle la source d'énergie.

Pour terminer ces observations sur *l'espace musical-physique*, remarquons encore que la fixation des œuvres musicales se manifeste de façon physique – avec les signes graphiques des partitions. Initialement faits pour fixer des événements musicaux, ces signes ont procuré une valeur indépendante comme une incarnation spatiale des processus sonores. Pour ceux qui maîtrisent la notation, cette « *statique spatiale* d'une page du texte musical avec des analogues glacés et immobiles des complexes sonores »<sup>3</sup> s'associe avec la musique de sorte que d'un côté elle vivifie, reconstruit la musique codifiée en eux, et d'un autre les événements musicaux vivants peuvent également évoquer dans l'imagination des musiciens (surtout chez ceux qui ont une perception visuelle plus développée) des figures graphiques analogues à ceux qui résonnent. Ainsi une œuvre – en parallèle avec les manifestations spatiales qui l'accompagnent : la présence des musiciens dans un espace acoustique, la « danse » des mains etc. – peut aussi bien être perçue dans une forme physique des dessins qui symbolisent ses événements.

## Espace imaginaire

La première partie de ce chapitre était consacrée dans beaucoup de moments aux phénomènes liés à la sphère de *l'espace imaginaire*. A ce type appartiennent toutes les associations spatiales évoquées par des processus proprement musicaux : la hauteur, le

---

1. Catherine Guichard, « L'art de toucher le piano : introduction à l'œuvre de Marie Jaëll » in *Marie Jaëll : « un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste »*, (Laurent, Hurpeau, coordination), Lyon, Symétrie, 2004, p. 170.

2. *Ibid.*, p. 171.

3. Avgusta Malinkovskaya *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano]*, op. cit., p. 18.

timbre, le rythme, l'articulation, la dynamique, l'acoustique, l'agogique, etc. (essayons à des fins méthodologiques d'ignorer provisoirement la liaison entre deux phénomènes inséparables, à savoir, l'espace imaginaire et physique) :

En écoutant ou en représentant mentalement une musique où le processus sonore se déroule primordialement dans le temps, les relations spatiales imaginaires apparaissent à plusieurs niveaux. Premièrement, au niveau des associations quand les changements de hauteur (le mot lui-même se rapporte à ses origines spatiales) évoquent une analogie avec la dimension verticale de l'espace, alors que le « séjour » dans la même hauteur s'associe avec la dimension horizontale ; la dynamique et les changements du timbre (par exemple, les différences entre le son ouvert ou amorti) font apparaître l'idée du lointain ou du près – d'une profondeur spatiale en général . Les images et les événements musicaux nous semblent comme posés dans des espaces créés par eux-mêmes en ce moment. Deuxièmement, il y a des corrélations spatiales imaginaires qui apparaissent au niveau des abstractions lointaines, où l'on peut inventer plusieurs types d'« espaces ». Ainsi nous parlons de « l'espace harmonique », qui est l'abstraction de l'espace des hauteurs, apparue de façon associative, étant créé non seulement par la hauteur comme elle est, mais par ses corrélations harmoniques. Des relations syntaxiques des moments musicaux séparés sont également mis par notre imagination dans un espace illusoire, où ces moments différents – les éléments, les images, les segments, les parties etc. – nous semblent être des endroits ou des objets, quant au processus musical, il nous semble comme si présent dans tout son courant, comme une architecture dans l'espace<sup>1</sup>.

Il faut noter que l'idée de l'existence de plusieurs espaces, abordée au début de ce chapitre est soulevée également dans cet extrait de Ligeti ; les différents espaces hétérogènes distingués par Florenski appartiennent (quand il s'agit d'une œuvre musicale) surtout à ce type d'espace, à savoir, à l'espace imaginaire. Et certainement, la comparaison avec l'architecture contribue encore plus à la perception de la forme musicale comme combinaison des différents espaces où comme dans des niches sont « posés » les événements musicaux et qui répartissent les segments, les maillons, les sections en les corrélant spatialement l'un avec l'autre.

Comme nous pouvons le voir, Ligeti distingue ici deux types d'espace : l'un, évoqué par des associations directes (à la suite des changements de hauteur, de dynamique, de timbre etc.) et l'autre, créé par « des abstractions lointaines », comme l'espace entre les « niveaux d'échelle-temps » mentionnés avant ou « l'espace harmonique » distingué par Ligeti, ou le processus de la « géométrisation progressive » qui se réfère aux « procédés directement empruntés à une

---

1. György Ligeti, *Form in der Neuen Musik*, op. cit., pp. 23 – 25.

géométrie intuitive (techniques sérielles) ou à la géométrie scientifique » (chez Xenakis) noté par M. Solomos<sup>1</sup>. A ce deuxième type appartient également le phénomène de *la polyphonie à distance* étudié ci-dessus dans le texte. Elle est d'ailleurs l'élément de liaison entre l'espace imaginaire et l'historique. Rappelons que le principe général de cette polyphonie est basé sur la capacité de notre perception de reproduire simultanément – et ainsi de mettre dans des relations polyphoniques – des différents événements musicaux éloignés dans le temps l'un de l'autre : « Pourtant, grâce à ce que nous comparons involontairement, chaque moment qui revient avec le précédant, en tirant de cette comparaison des conclusions sur l'avenir, nous passons à travers la structure musicale en entier comme si cette structure apparaît devant nous dans toute son intégralité »<sup>2</sup>.

Comme il a été déjà indiqué, ce principe s'applique non seulement à des événements d'une seule œuvre, mais aux mouvements divers d'un cycle (une suite, une sonate, une symphonie etc.). En général, la forme musicale se reconstruit dans notre conscience quand ses éléments sont perçus *rétrospectivement* comme spatiaux. Cette rétrospection permet d'aller encore plus loin, de créer des liaisons et des espaces entre différentes œuvres – et ainsi nous abordons le phénomène de *l'espace historique*.

## Espace historique

Cet espace peut confronter diverses substances, par exemple les différentes parties d'une forme musicale, ou même les différentes œuvres éloignées en temps l'une de l'autre. Rappelons-nous que lorsque nous disons "éloigné en distance" cela implique "éloigné en temps". Puisque la dimension temporelle se transforme dans notre imagination en une dimension spatiale, nous pouvons percevoir différentes œuvres éloignées l'une de l'autre en temps comme si "posées" dans un grand espace musical. Entre ces œuvres se créent certaines relations, un dialogue virtuel – souvent ces dialogues sont réalisés consciemment par les compositeurs qui, par exemple introduisent des citations d'œuvres déjà existantes ou écrivent des paraphrases. Ainsi D. Schostakovitch « établit » une connexion mentale avec Beethoven en citant le premier thème de sa *Sonate pour piano en ut dièse mineur op. 27 no. 2* dans la *Sonate pour viole et piano op. 147 (Troisième mouvement)*, ou encore Hans Zender crée un

---

1. Makis Solomos, « L'espace-son », in *L'espace : Musique/Philosophie : textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos*, Paris, Harmattan, 1998, p. 219.

2. György Ligeti, *Form in der Neuen Musik*, op. cit., pp. 23 – 25.

dialogue très intensif avec Schubert dans son *Schuberts Winterreise : Eine Komponierte Interpretation*.

La syntaxe musicale se transforme au cours de l'histoire et grâce à cette dernière ; l'espace illusoire du système de relations dans la forme implique non seulement les moments d'une œuvre particulière, mais également ceux du passé : dans une forme musicale sont « présents » à la fois les aspects de la musique justement passée ainsi que ceux de la musique expérimentée précédemment. Le temps réel dans lequel la musique s'accomplit – temps où la forme musicale apparaît comme un espace imaginaire – n'est pas la seule dimension de l'œuvre : à chaque moment apparaît également le temps imaginaire comme une puissance plus élevée, produit par une compression du processus temporel réel d'une œuvre particulière. Ce temps imaginaire devient à son tour un « espace » en ce que l'histoire en tant que temps accumulé pris pour le temps actuel est déjà imaginativement spatiale<sup>1</sup>.

Il s'agit donc d'un système de relations à la fois fin et « tenace » qui retient dans sa sphère tout le panorama du développement et de la transformation de la musique. L'émergence des divers types de liaisons intègre d'un côté des différentes œuvres, des groupes d'œuvres et d'un autre côté crée des relations entre des époques, à la suite de quoi nous pouvons parler d'une polyphonie entre elles. Le rôle de la continuité ici est évidemment très important ; les corrélations s'affaiblissent et se flétrissent sans contexte culturel commun. Ainsi les œuvres tardives de Beethoven, par exemple créent des arches rétrospectives à ces premières œuvres et plus loin, à Mozart, Haydn, Bach (en particulier à ce dernier). D'un autre côté, elles mènent à l'avenir, vers Brahms, Mahler, Schostakovitch ; comme les planètes dans le système solaire, les œuvres et les époques éloignées se croisent dans l'espace historique immense.

Comme nous avons remarqué, les arches peuvent se faire perspectivement et rétrospectivement – le présent, le passé et le futur s'interchangent et produisent donc une polyphonie. Un exemple unique d'un déploiement quasi-rétrospectif - qui s'accomplit pendant un seul morceau musical – se trouve dans le Prélude orchestral de *Schuberts Winterreise : Eine Komponierte Interpretation* de Hans Zender, mentionné plus haut. La technique d'écriture et l'orchestration typiques pour la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle annoncent le début du voyage :

---

1. *Ibid.*

**4** Mäßig, in gehender Bewegung ♩ = 57  
**4** mit Hand: schnelle Wisch-Bewegungen (Impulse); Akzente mit Sandblock

Tom-Tom *pp* (wie Schritte) *pp*

Flöten, Oboen, Klarinetten, Horn und Trompete treten erst im Verlauf der Nummer 1 auf.

Violine I c. l. batt. *mp* *mf*  
 Violine II c. l. batt. *mp* *mf*  
 Bratsche I I. H. dämpft c. l. batt. *mp* *mf*  
 Bratsche II alle Saiten ab! c. l. batt. *mp* *mf*  
 Violoncello c. l. batt. *mp* *mf*  
 Kontrabaß c. l. batt. *mp*

\* Stegsklüssel: die Notenköpfe symbolisieren die Position der Anschlagstelle des Bogenholzes auf der Saite zwischen Nähe Steg (oben) und Griffbrett (unten).

9

T.-T. *pp*

VI. I *mp* *mf* *mp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*  
 VI. II *mp* *mf* *mp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*  
 Br. I *mp* *mf* *mp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*  
 Br. II *mp* *mf* *mp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*  
 Vc. *mp* *mf* *mp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*  
 Kb. c. l. batt. *mp*

15

T.-T. *p* *f*

VI. I *mf* *p*  
 VI. II *mf* *p*  
 Br. I *p* *mf* *p*  
 Br. II *p* *mf* *p*  
 Vc. *mf*  
 Kb. *mf*

↑ ab hier alle Streicher (außer Kb.) c. l. batt. „normal“, d.h. Griffe der linken Hand bei stabiler Position der Anschlagstelle des Bogenholzes

À travers des développements rotatifs et polyphoniques du XX<sup>e</sup> siècle (sur la base des motifs de la première chanson de *Winterreise*, la musique arrive à la formation traditionnelle des instruments à cordes avec *Gute Nacht* de Schubert :

Hans Zender, *Schuberts Winterreise : Eine Komponietre Interpretation, no. 1 : Gute Nacht.*, mesures 54-59.

Il faut noter une « unité de contraires » qui caractérisent cette solution : d'un côté, la musique – en avançant naturellement envers l'avenir – « s'éloigne » de notre temps en progressant rétrospectivement aux profondeurs de l'histoire. D'un autre, à travers des vagues et des obscurités, elle arrive à une clarté et à la lumière de l'original de Schubert. Cela crée un effet intéressant comme si nous *nous approchons* du passé en *nous éloignant* du présent. Cette sensation – en appartenant encore à l'espace historique – nous ouvre en même temps la porte à *l'espace métaphysique*, peut-être le plus difficile à étudier.

## Espace métaphysique

Une des manifestations significatives de ce dernier est probablement dans la sensation « sacrée » d'une collision perçante du temps et de l'espace :

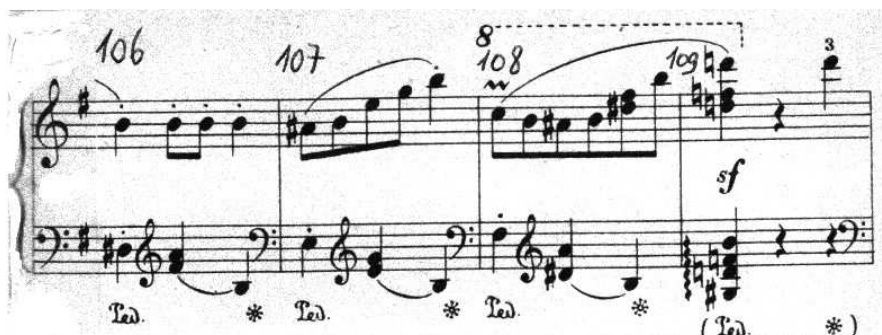


Может быть, это точка безумия,  
 Может быть, это совесть твоя –  
 Узел жизни, в котором мы узнаны  
 И развязаны для бытия<sup>1</sup>.

[C'est peut-être le point de folie  
 C'est peut-être ta conscience –  
 Le nœud de la vie où nous sommes reconnus  
 Et défilés à l'existence].

(O. Mandelstamm, 1937)

Ce « point de la folie » dont parle le poète – le passage aiguisé à l'extrême du temps à l'espace et au contraire, la zone frontalière presque insaisissable – « se déficelle » en nous découvrant momentanément un autre niveau : la superstructure mentale de l'œuvre musicale. A titre d'exemple de ce phénomène prenons la *Valse en mi mineur* (œuvre posthume) de Chopin. Le thème principal est soudainement interrompu dans la reprise par l'accord très accentué de la septième diminuée (« le point de folie » - début de la coda, mesure 109) – et à partir de ce moment « le nœud » s'ouvre, le rythme des événements s'accélère, l'espace s'écarte momentanément en prévision d'un dénouement inévitable et précipité. Les événements musicaux précédents sont généralisés ici par une modification brusque des relations temporelles-spatiales – la musique fait volte-face, tourne brusquement en arrière en arrivant rapidement au point de départ (le passage en accord de la tonique et les quatre accords finaux qui ouvrent l'espace) – ce qui crée en fait la sensation d'une collision tragique :



1. Georgy Margvelashvili, *Осип Мандельштам: Стихотворения переводы очерки статьи* [Ossip Mandelstamm : poèmes, traductions, essais, articles], Tbilisi, Merani, 1990, p. 249.

112 *f* *cre - scen - do* *ff*

117

123

128 *diminuendo* *f*

Frédéric Chopin, *Valse en mi mineur*, œuvre posthume, mesures 106-134 (27 dernières mesures).

Processus déployé en temps, la musique s'associe avec nous-mêmes, avec notre temps *intérieur*, ainsi qu'avec la conscience de la finitude de notre existence ; pourtant le temps musical mesuré (donné) du début jusqu'à la fin d'une œuvre musicale est analogue à celui qui est alloué dès la naissance jusqu'à la mort d'un être humain. D'un autre côté, les qualités spatiales de la musique contribuent à son expansion vers *l'extérieur*, vers le monde spatial-visuel. La combinaison de ces deux sensations amène parfois à une situation – transcendante ou métaphysique – où nous (avec notre temps intérieur) sommes posés dans un espace quasi-cosmique – comme Lear dans la scène de la tempête.

Nous pouvons trouver de nombreux exemples parmi les œuvres de Bach qui créent des états spatio-temporels pareils : prenons au moins ses variations sur *basso ostinato* (le deuxième mouvement du *Concerto pour clavecin et orchestre en ré mineur*, ou le no. 16 (le *Chœur en mi mineur*) de la *Messe en si mineur* et beaucoup d'autres). Un exemple frappant d'une autre époque est d'ailleurs celui du *Quintette op. 57* de Schostakovitch : les dernières mesures de *L'Intermezzo* :

The first system of the musical score consists of five staves. The top three staves are for the upper strings (Violins I, Violins II, and Violas), and the bottom two are for the lower strings (Cellos and Double Basses). The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The lower strings play a prominent, repetitive rhythmic figure that serves as the 'basso ostinato'.

The second system of the musical score begins at measure 79, as indicated by the boxed number '79' in the top left corner. It continues with the same five-staff arrangement. The music shows a continuation of the complex rhythmic patterns from the first system, with some changes in dynamics and articulation. The lower strings maintain their ostinato pattern, while the upper strings play more melodic and rhythmic lines.

The image shows a musical score for the final measures of the Intermezzo from Dmitri Shostakovich's Quintet op. 57. It consists of five staves. The top four staves are for the string instruments: two violins, a viola, and a cello. They play a melodic line that rises and then descends, marked with 'morendo'. The fifth staff is for the piano, featuring a triplet in the right hand and a descending line in the left hand, ending with an 'Attaca' marking.

Dmitri Shostakovich, *Quintette op. 57 pour deux violons, viole, celle et piano, Quatrième mouvement (Intermezzo)*, 14 dernières mesures.

Les pas cadencés (le *timing* !) en combinaison avec l'ascension du violon et l'immersion dans les ténèbres du piano créent une image presque apocalyptique – un des moments précieux de révélation, qui sont rares même chez les grands artistes.

Ainsi donc, comme chaque œuvre d'art, l'œuvre musicale nous présente un monde entier, un microcosme, séparé temporellement et spatialement de son environnement – en étant basé, comme il est également dans la vie, sur l'unité et l'intégrité des événements contrastants qui se trouvent dedans-elle. Chacun de ces événements – en ayant une nature spatio-temporelle – nous introduit à une certaine ambiance, différente (considérablement ou légèrement) des autres, en créant de cette manière son propre lieu mental (ou physique quand il s'agit de l'espace réel). L'image unique dans son genre de l'œuvre résulte ainsi de la multitude de ces différents lieux de l'espace et du temps qui se mettent en relations polyphoniques entre-eux en exerçant simultanément leur influence sur l'auditeur. Les multiples lieux de l'espace imaginaire qui agissent en parallèle avec les lieux physiques divers de l'exécution, les corrélations spatio-temporelles du passé/présent/futur, l'aspect métaphysique qui forme une couche suprême ou une superstructure, le « continuum non sonore » qui se combine avec le processus musical « audible » et beaucoup d'autres facteurs se rencontrent et interagissent dans le monde de l'œuvre musicale – qui est d'ailleurs susceptible à son tour d'être modifiée d'une interprétation à une autre et d'être influencée par des conditions acoustiques, par des conditions

environnementales etc. – et, naturellement, par une perception individuelle, constamment variable.

#### d. Chopin, *Nocturne en ut dièse mineur op. 27 no. 1* : Analyse illustrative

Afin d'observer le fonctionnement de ces quatre espaces dans leur intégralité, reconstruisons une situation – imaginaire ! – d'interprétation d'une œuvre : que ce soit par exemple le *Nocturne en ut dièse mineur op. 27 no. 1* de Chopin par un pianiste inexistant posé dans un certain espace acoustique.

Imaginons par exemple une grande salle de concerts avec la scène éclairée (la lumière peut aussi tomber sur le pianiste seulement) et un grand espace sombre : la partie où se trouve le public. Le pianiste, entouré par le silence tendu de cet espace, commence donc à jouer ; rappelons-nous le début de ce *Nocturne* :

The image shows the first six measures of the beginning of Chopin's Nocturne in E minor, Op. 27 No. 1. The music is in 3/4 time, marked 'Larghetto' with a tempo of 42. The right hand plays a melody in E minor, starting with a piano (pp) dynamic and a 'sotto voce' instruction. The left hand plays a bass line in E minor, marked 'legato' and 'Tad.' (Tastatura). The score includes fingerings and articulation marks.

Frédéric Chopin, *Nocturne en ut dièse mineur op. 27 no. 1*, mesures 1-6.

L'apparence des premiers sons longs et isolés de la mélodie au fond des basses oscillantes et profondes évoque sans doute une image de nuit et de solitude, crée un espace vaste et même s'associe avec certaines couleurs. Par conséquent, la présence physique du musicien dans l'espace de la scène crée une polyphonie avec l'image spatiale évoquée par la musique même – ce qui finalement reconstruit une image intégrale, à savoir, celle de *l'artiste* (dans un espace réel, physique) *qui joue la musique*. Et comme il est *seul* sur scène devant un grand espace obscur de la salle (« la solitude publique », d'après la terminologie de C. Stanislavski), la

sensation de cette solitude vient simultanément de deux côtés : de la musique et de l'espace physique où le pianiste est placé. Ainsi dès les premières mesures du *Nocturne*, deux types d'espaces déjà interagissent (« polyphonisent ») l'un avec l'autre : imaginaire et physique. Mais la combinaison de ces derniers revivent encore un espace : métaphysique. Il est surtout dans la sensation de la solitude (humaine) face à l'infini temporel-spatial – à laquelle contribuent encore les oscillations mesurées des basses et la large couverture des registres.

Essayons maintenant de « simuler » diverses situations de changements de l'environnement : la salle, par exemple devient tout d'un coup éclairée. L'état de « solitude publique » se modifie dans ce cas suivant la nouvelle situation spatiale-visuelle. Ou encore, si l'exécution de ce *Nocturne* s'accomplit dans une pièce où le musicien est entouré par le public qui l'écoute. La solitude, inhérente à la musique et inséparable de l'image du pianiste se métamorphose donc en prenant l'image d'un individu « solitaire » entouré par la foule – et évidemment cela peut varier infiniment.

Ensuite, après avoir examiné certaines possibilités pour l'apparence et le fonctionnement de l'espace physique (au moins pour le début de la pièce), ainsi que son interaction avec les autres espaces, revenons donc au texte-même de cette œuvre afin de l'envisager en fonction des espaces évoqués. Tout d'abord, il est une particularité de la solution constructive suivant laquelle chaque division de la forme est maintenue dans une seule « surface » de manière que les passages à une autre section coïncident toujours avec les changements de types d'espace : la première partie, les trois étapes principales de la partie médiane (*Più mosso*, m. 29-64, la « danse » et le récitatif), et enfin la reprise.

La première partie et la reprise sont statiques (dans une grande mesure grâce à la pédale inférieure sur le son *ut dièse* et le caractère statique immuable de la mélodie) raison pour laquelle l'espace imaginaire fixé dès les premières mesures reste presque invariable jusqu'à *Più mosso* – malgré de petites « oscillations » (inévitables en général) causées principalement par des déplacements rares de la basse, comme cela arrive par exemple dans les mesures 6-7 avec la modulation en *mi majeur*. Une modification semblable à celle-ci, mais plus active, s'accomplit dans les mesures 20-23 :

Mesures 19-23.

L'apparence d'une voix supplémentaire qui s'intègre dans la polyphonie avec la mélodie principale, le saut en bas de la basse (déjà profonde) et par conséquent, l'interruption provisoire de la pédale inférieure, transforment brièvement, mais de façon assez considérable l'espace dominant. En fait, c'est la seule modification significative d'espace pendant toute la première partie.

La partie médiane (*Più mosso*, m. 29) établit un autre type d'espace, beaucoup plus « saturé » (chargé) qui contribue à une fusion du fond (l'accompagnement bouillonnant) et la mélodie. L'ascension permanente – les changements rapides des tonalités et des harmonies (intervalles et accords) – ainsi que les figures rotatives de l'accompagnement renforcent également la sensation des « oscillations spatiales » ; l'espace s'ouvre brièvement en donnant de nouveau lieu à un bouillonnement (remarquons entre-autres les accents non-simultanés de l'accompagnement et de la mélodie entre les m. 53-62) :

Mesures 51-54.

La section suivante de la partie médiane (« la danse », à partir de la mesure 65) transforme de nouveau l'espace imaginaire de manière à ce que la musique acquiert des qualités

« volumétriques », « palpables » ; c'est l'image momentanée d'un « danseur » posé dans un espace « vide » qui se lève soudainement en appartenant aussitôt au présent. La sensation de la « vacuité » s'obtient par l'absence presque totale du « fond » - à l'exception des octaves descendantes qui créent une certaine profondeur (mesures 66, 70, 74) :

Mesures 63-74.

Le récitatif (la dernière section de la partie médiane qui amène à la reprise) crée par contre une sensation « volumétrique » tout à fait différente de celle de la « danse » qui le précède. Aussi dépourvu de fond (accompagnement), il forme cependant des relations spatiales-temporelles qui évoquent des images plutôt monumentales, éternelles. La « vacuité » (le « manque » du fond) est remplacée par un silence dense, tendu et résonnant qui enveloppe la mélodie du récitatif doublée en octaves :

Mesures 81-83.



Maintenant, abordons ce *Nocturne* du point de vue des « niveaux d'échelle-temps » déterminés par Malinkovskaya. La première partie, la reprise et le récitatif appartiennent donc au niveau phonique qui, comme nous le savons, ouvre une petite surface entre les deux images sonores volumétriques roulées (« le passé » et le « futur ») et qui permet de cette manière une découverte à chaque instant du matériau musical. De cette position il sera assez intéressant de remarquer une non-coïncidence dans les changements des espaces imaginaires et les « niveaux d'échelle-temps » : d'après ces derniers, le récitatif s'unit avec la reprise – en formant en même temps un espace tout à fait différent de cette dernière. Rappelons-nous d'autre part que le récitatif d'un côté et la « danse » qui le précède d'un autre représentent à eux deux des mélodies « sans fond » en créant toutefois des images spatiales entièrement opposées. Le récitatif est donc impliqué transversalement par les deux côtés – en étant à la croisée des chemins, « à la charnière » - situation qui accentue encore plus son rôle tournant dans le plan dramaturgique de la pièce.

D'ailleurs, dans tous les autres cas les zones des espaces imaginaires coïncident parfaitement avec celles des « niveaux d'échelle-temps » : à partir de *Più mosso* jusqu'à la « danse » le niveau est celui du « compositionnel » (alors toute la première partie s'accomplissait en fonction du niveau phonique) ; quant à la « danse », elle s'accomplit au niveau syntaxique. Chaque espace imaginaire correspond ainsi à une certaine perception temporelle ; en imposant ces deux paramètres (« niveau-espace ») l'un sur l'autre à chacun des thèmes et en comparant également les qualités extraites, nous obtenons par là des caractéristiques supplémentaires à chacun des thèmes (ou des sections) de la forme – qui à leur tour pourront peut-être nous conduire plus tard à certaines conclusions :

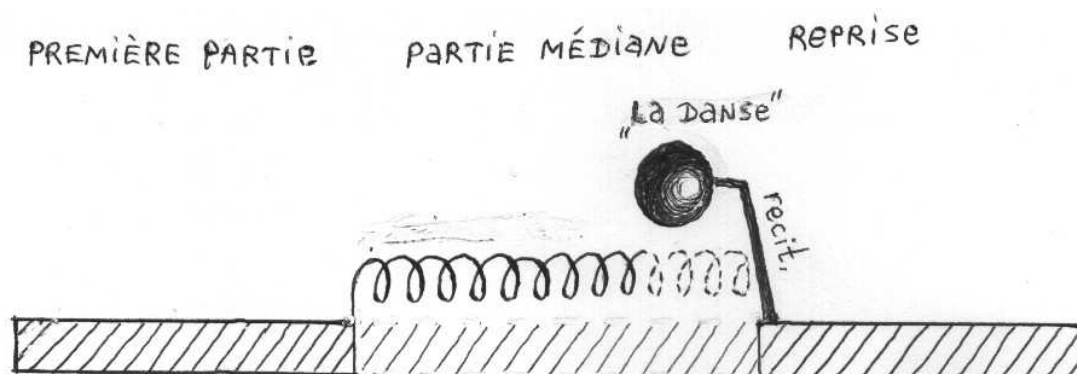
**Le premier thème** : la sensation d'un espace très vaste et lointain se combine avec le niveau phonique où la musique se déploie lentement, « pas à pas ». Chaque son de la mélodie a sa propre valeur – ce qui contribue à un caractère statique et à la sensation d'un déploiement temporel très lent, comme si émergé « du néant » et progressant vers l'infini. Ainsi les mots clé seront : **profondeur, immensité, infini, éloignement, statique.**

**La section médiane** : *più mosso* : le caractère *vectoriel* du développement – typique pour le niveau « compositionnel » - est accompagné par une texture dense et bouillonnante. Ainsi : **une masse bouillonnante dense en mouvement (vectoriel) vers l'avant.**

**La danse** : le niveau syntaxique qui forme des morceaux courts (mais complétés) se combine avec une sensation de l'espace volumétrique, palpable qui est – contrairement à l'espace du premier thème – « proche de nous », donné « en premier plan ». Ainsi : **image fugitive, momentanée, volumétrique, proche.**

**Le récitatif** : Combine en soi à la fois des traits individuels aigus et la fonction du passage à la reprise. Déjà en se fusionnant par le niveau phonique avec cette dernière, il garde encore ses qualités *monodiques* qui viennent de la mélodie « épaisse » de la « danse ». Transitif, il est cependant le moment de la plus haute tension de la forme ; en surgissant dans le point de sommet de la « danse », il crée l'impression d'un éloignement graduel, d'un départ, d'une immersion dans la profondeur. Ainsi : **pas, éloignement, ralentissement, départ, profondeur, monodie entourée d'un silence tendu.**

L'apparence de la reprise renforce (comme d'habitude) l'effet d'une présence quasi-perpétuelle du premier thème pendant tous les événements de la section médiane ; dans notre perception les autres matériaux musicaux semblent s'imposer sur lui en créant également une polyphonie entre l'un et l'autre (voir le début de ce chapitre). Voici un schéma graphique qui reflète ses relations polyphoniques-spatiales de cette pièce pleine de contrastes aigus :



Sur la base des caractéristiques verbales acquises et du schéma, nous pourrions envisager les tendances principales du développement dans les aspects spatiaux-temporels. Sélectionnons donc de notre vocabulaire les mots qui correspondent plutôt à l'aspect spatial :

<b>Premier partie :</b>	<b><i>Più mosso</i> :</b>	<b>La « danse » :</b>	<b>Le récitatif :</b>	<b>La reprise :</b>
profondeur	bouillonnant	« volumétrique »	profondeur	profondeur
immensité	dense	rapproché	éloignement	immensité
			volume dans	
			« vacuité »	

Et ensuite à l'aspect temporel :

<b>Premier partie :</b>	<b><i>Più mosso</i> :</b>	<b>La « danse » :</b>	<b>Le récitatif :</b>	<b>La reprise :</b>
statique	vectorel	momentané	ralentissement	statique

Ainsi un espace vaste, immense, en conjonction avec une ambiance statique, presque intemporelle, donne place à un mouvement vectoriel et à une densité de la texture. La vectorisation et l'accélération – accompagnées d'une « matérialisation » graduelle – amène à une concrétisation de l'image (la « danse ») où elle se trouve soudainement très « rapprochée » de nous pendant un bref moment. L'apparition du récitatif dématérialise (ou « dépersonnifie ») de nouveau cette image forte et puissante – qui revient à l'immensité et à la statique initiales. Nous pouvons d'ailleurs rajouter encore une chaîne des caractéristiques verbales :

<b>Premier partie :</b>	<b><i>Più mosso</i> :</b>	<b>La « danse » :</b>	<b>Le récitatif :</b>	<b>La reprise :</b>
infini	mouvement	fugitif	départ	infini
intemporel		instantané	passage	

– qui nous ouvre une facette de l'espace métaphysique : *l'intrusion de l'instantané à l'infini*. L'abondance des contrastes temporels-spatiaux frappants qui provoquent l'expansion et la compression de l'espace et du temps – surtout à la charnière (« le point de folie »!) : la « danse », le récitatif, début de la reprise – dévoile la collision tragique et la métamorphose de ces deux paramètres : sensation qui s'accroît encore plus par le phénomène de l'influence simultanée sur la perception des images contrastées qui nous proposent une exposition synchronique de différents temps et espaces.

Et remarquons finalement le moment « polystylistique » indéniable qui – bien que les genres représentés soient tenus parfaitement dans le contexte général du romantisme – déploie l'espace historique : tant entre le premier thème et la « danse » qu'entre cette dernière et le récitatif. Ainsi l'atmosphère folklorique de la « danse » donne place au récitatif (à la monodie!) – genre qui en traversant Beethoven et Bach s'éloigne dans la profondeur des

siècles. Les deux représentent en effet différents aspects du passé : le côté « professionnel », « classique » et le côté populaire – tout en s'opposant au caractère romantique du premier thème et au *Più mosso*.

Que pourrions-nous donc apprendre d'une telle analyse (qui sans doute peut-être encore plus étendue) ? En premier lieu, il s'agit de la prise de conscience de la diversité des processus qui s'accomplissent dans la musique, presque exclusivement par la méthode de comparaison et juxtaposition de différents types de l'espace et du temps qui se trouvent dans une œuvre. D'un autre côté, elle (l'analyse) essaie d'aller au-delà de cette œuvre afin de l'observer de l'extérieur en fonction des diverses conditions de son influence sur l'auditeur.

Cette analyse pourrait aussi probablement aider à « ébranler » l'image bien établie, enracinée d'une œuvre – qui a perdu avec le temps et au travers de ses nombreuses interprétations la netteté de sa perception – en s'y approchant de la position des effets (qui ne sont d'ailleurs pas nouveaux, mais malheureusement souvent ignorés et négligés) qu'elle produit inévitablement.

## 2. La mélodie comme concentration des qualités fondamentales (primordiales) de l'œuvre musicale

### a. « Vocalisation » de la mélodie instrumentale à l'époque romantique

Les différents changements que l'époque romantique apporta en matière de musique influencèrent sur un des aspects imprescriptibles du langage musical qu'est la mélodie. Parmi les facteurs importants de l'évolution de cette dernière se trouve le style du *bel canto* de l'opéra - qui d'ailleurs déclinera en cette période et reprendra son cours dans la musique instrumentale. « L'art de chanter déclinait quand l'instrumentalisme a possédé la vocalisation comme l'essence expressive de cette culture et non comme l'art de chanter de la voix purement humaine », – écrit B. Assafiev - Dans ce sens, la symphonie devient de plus en plus « vocalement » expressive (depuis Beethoven, à travers Schumann vers Tchaïkovski - chez lequel l'orchestre symphonique se met à chanter complètement); il ne s'agit donc pas du « mélodisme » uniquement, mais du *chant*, à savoir de la nature propre de la compréhension et de la sensation (« des touches des muscles ») des intervalles et des sons »<sup>1</sup>.

Le *bel canto* s'est introduit au cours du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'art du pianisme. L'émotivité et l'expression des mélodies dans la musique instrumentale et particulièrement dans la musique pour piano des compositeurs romantiques sont comparables à celles de l'opéra. Il est connu que l'influence de la musique de Bellini sur Chopin encouragea ce dernier à recréer des mélodies expressives infinies « chantées » au piano:

BELLINI, "NORMA"  
("CASTA DIVA")

cresc.

Frédéric Chopin, *Nocturne en mi bémol majeur, op. 55 no. 2*, mesures 15-18.

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, Leningrad, Muzika, 1971, pp. 227-228.

L'individualisme et le pathétique des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle contribuaient à une expression plus proche de la voix humaine - tendance déjà tracée dans les œuvres de Beethoven, comme par exemple dans la *Sonate en ré mineur op. 31 no. 2* :

Ludwig van Beethoven, *Sonate pour piano en ré mineur op. 31 no. 2 (no. 17), Premier mouvement*, mesures 144-149.

La liaison de ce récitatif avec les *Passions* de Bach est d'ailleurs évidente; la nouveauté est cependant dans la teinte au piano des caractéristiques expressifs de la parole humaine. « L'humanisation » du piano est assez typique particulièrement pour les sonates tardives de Beethoven où des mélodies reçoivent le caractère vocal, comme celle de la *Sonate no. 30 op. 109*:

Ludwig van Beethoven, *Sonate pour piano en mi majeur op. 109 (no. 30), Deuxième mouvement*, mesures 17-20.

L'*Adagio* de la *Sonate no. 31* (op. 110) combine des récitations avec des mélodies expressives presque chantantes:

(♩) = *circa* 84  
**MENO ADAGIO**

*i. t. (♩) = circa 63*  
*cantabile*

*dimin.* *ritardando* *una corda* *cresc. ma u.c. pp*

*Arioso dolente sempre liberamente*

*p*

*sempre legato e colla parte*

*\* Red.*

Ludwig van Beethoven, *Sonate pour piano en la bémol majeur op. 110 (no. 31), Troisième mouvement, mesures 4-7, 10-11.*

Le type des récitatifs instrumentaux beethoveniens était continué chez les compositeurs romantiques. Ainsi sont connus les récitatifs pour piano des œuvres de Liszt:

*recitativo*

*mf*

Franz Liszt, *La lugubre gondola, mesures 14-18.*

*m. g.* *m. d.* *a piacere calando*

*ritenuto* *p*



Franz Liszt, *Ballade no. 2*, mesures 130-137.

Le récitatif du *Nocturne en si majeur* de Chopin est tout près du caractère à une scène dramatique de l'opéra:

Frédéric Chopin, *Nocturne en si majeur*, op. 32 no. 1, mesure 63 jusqu'à la fin.

L'apparition de telles œuvres comme *Les romances sans paroles* de Mendelssohn est assez symptomatique pour l'époque romantique; le titre parle de lui-même. Le piano intègre les qualités de la musique vocale dans toutes ses manifestations et genres: la musique d'opéra, les chansons populaires, la musique liturgique etc. Les mélodies instrumentales de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms et – *last not least!* - de Chopin portent un caractère moins instrumental (que chez les classiques viennois par exemple), mais exigent une tension « musculaire » presque vocale autant pour l'auditeur que pour l'interprète. Ce rôle important justement attribué à la mélodie à l'époque romantique nous démontre la nécessité d'analyser ce phénomène. Pour cela nous mettrons temporairement de côté la mélodie romantique (à laquelle nous reviendrons plus tard) et essayerons de comprendre la nature de la mélodie en



général ainsi que les problèmes de son interprétation.

**b. Qualités polyphoniques et harmoniques de la mélodie. Perception du temps équivoque. Variabilité constante.**

Quand il s'agit d'une mélodie il faut - parmi les objectifs importants - accentuer ses capacités de créer d'une seule voix des **couches polyphoniques et des successions harmoniques**. Le rapport avec la technique de la « polyphonie monophonique » ou la « polyphonie cachée », populaire dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, est sensible ici. Nous pouvons en trouver de nombreux exemples, notamment dans les œuvres de Bach:



Johann Sebastian Bach, *Clavier bien tempéré, 1er livre, Fugue en mi mineur (no. 10)*, mesures 1-2.

Une des qualités les plus remarquables de la mélodie est cependant qu'elle crée inévitablement (même quand il s'agit d'une mélodie « simple », « moins polyphonisée ») des lignes polyphoniques et des harmonies. Nous distinguerons plusieurs facteurs qui contribuent à ce phénomène:

1. Avec l'apparence d'un nouveau son, la note précédente continue de sonner « en cachet » en créant des intervalles et des accords avec les sons suivants. L. Mazel, en parlant de la continuité de la ligne mélodique, remarque: « Comme il a été défini d'après les recherches acoustiques et psychologiques, le son précédant (le premier) ne disparaît pas de la sphère de perception musicale avec l'apparition de la note suivante; le premier son laisse une trace dans la conscience auditive en continuant de résonner de façon latente. Naturellement qu'en évaluant un des intervalles de la mélodie, nous prenons en considération l'impression qu'il avait fait au retentissement simultané de ses sons »<sup>1</sup>. Ce phénomène acoustique était d'ailleurs utilisé dans les églises à l'époque des chants grégoriens, quand ces particularités acoustiques étaient prises en considération et renforcées également dans l'architecture grâce à laquelle chaque son de la mélodie du chant continuait de sonner en créant de cette manière différentes harmonies.

1. Leo Mazel, *О мелодии [Sur la mélodie]*, Moscou, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1952, p. 97.

2. Les sons de la mélodie continuent de sonner simultanément avec les sons précédents conservés dans notre mémoire qui les compare, même si de point de vue physique les sons précédents ne résonnent déjà plus. « Il sont l'un après l'autre dans la conscience, mais ils tombent à l'intérieur d'un seul et même acte d'ensemble »<sup>1</sup>. Il s'agit d'un point remarquable de notre perception de musique de façon intégrale qui nous permet de la reproduire dans notre imagination en entier comme une construction architecturale en confrontant simultanément les éléments divers qui la composent. « Une construction qui dure dans le temps se réduit dans notre imagination à une idée sans paramètres temporels. Quant il s'agit de la *Sixième Symphonie* de Tchaïkovski par exemple, nous revivons dans notre mémoire une idée assez précise de cette œuvre, bien que rares sont ceux qui soient capables de la reproduire jusqu'à la fin avec les particularités mélodiques, harmoniques et orchestrales »<sup>2</sup>. Cette dernière remarque – bien qu'elle fasse référence à une œuvre intégrale – est également actuelle pour ce qui concerne une seule mélodie et les éléments qui forment son image.

3. Cette qualité de notre perception est liée au « **système des arches des complexes sonores** » qu'évoque B. Assafiev quand il remarque qu'« une réponse à chacun d'eux (des complexes sonores) peut apparaître à distance et non pas directement »<sup>3</sup>. Grâce à notre mémoire - qui est capable de conserver des sons et des complexes sonores, avec le caractère des timbres, des rythmes, des articulations etc. – nous unifions des éléments semblables, bien que posés en distance, en les confrontant à d'autres et en créant de cette manière des « lignes » (couches) différentes qui forment une polyphonie entre-elles. Ce principe fonctionne aussi bien pour une œuvre entière que dans une seule simple mélodie, jouée en instrument solo ou chantée en une voix. J.-J. Nattiez soulève ce phénomène quand il cite C. Lévi-Strauss: « ... certains contours mélodiques, apparemment éloignés les uns des autres, offrent entre eux des analogies »<sup>4</sup>. Il amène l'analyse paradigmatique d'un *Geisslerlied* faite par N. Ruwet qui propose une lecture verticale de la mélodie en différenciant ses segments<sup>5</sup>:

---

1. Christian Accaoui, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 25 (il cite Husserl citant le psychologue W. Stern, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime de temps*).

2. Viatcheslaw Medushewski, « Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке » [« Possibilités dynamiques du principe des variations dans la musique contemporaine »], in Vladimir Protopopov (éd.), *Вопросы музыкальной формы [Questions de la forme musicale]*, 1re éd., Moscou, Muzika, 1966, pp. 152-153.

3. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., p. 235.

4. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 242.

5. *Ibid.*, pp. 244-245.

Évidemment, par sa construction, par ses qualités polyphoniques etc., une mélodie peut refléter les caractéristiques et le type du développement de l'œuvre où elle se trouve. Cela est juste à l'égard des fugues de Bach par exemple, où la construction du sujet exerce généralement son influence sur le développement de la fugue: ainsi la tierce comme intervalle principal du sujet devient la base du développement contrapuntique complexe de la *Fugue en sol mineur* du deuxième livre du *Clavier bien tempéré*, où le sujet et le contre sujet, redoublés en tierces se combinent dans le contrepoint vertical:

Johann Sebastian Bach, *Clavier bien tempéré*, 2<sup>me</sup> livre, *Fugue en sol mineur* (no. 16), mesures 59-63.

4. Chaque nouveau son modifie le contexte de la mélodie. Une combinaison de deux sons par exemple, modifie son contexte totalement avec l'apparition de la troisième note:

Pavel Florenski dans son article *La loi des illusions* (1925) écrit: «L'unité de l'œuvre d'art nous fait supposer des relations mutuelles et le conditionnement de ses divers éléments [...] autrement dit, chacun des différents éléments de l'œuvre, des rayures et des taches dans une gravure, des lignes et des couleurs dans une peinture, des surfaces, des couleurs et éclairage dans la sculpture et l'architecture, des sons dans la musique, des sons et des images dans la poésie, tous les composants, quel qu'ils soient, doivent être perçus et évalués dans les limites d'une œuvre et non pas comme des composants perçus séparément»<sup>1</sup>. Ainsi nous nous approchons de la *Gestalt-theorie* de M. Wertheimer, Kurt Koffka et W. Köhler, suivant laquelle le tout est différent de la somme de ses parties: la mélodie n'est donc pas une pure somme des sons qui la composent, mais le résultat complexe de leurs interactions qui créent son image unique. Cette image se forme en résultat de la généralisation de tous les intervalles (ainsi que du côté rythmique, des timbres, des articulations etc.) dans un ensemble. Dans le cas du motif du *West Side Story* de L. Bernstein, apportée ici comme exemple, l'effet de la mémorisation momentanée de ce motif est conditionné par l'interaction simultanée de trois intervalles: le triton, la seconde et la quinte. L'intervalle de la seconde (bien que la résolution attendue) modifie le contexte du triton en introduisant une nouvelle caractéristique et en créant une liaison avec les deux sons de cet intervalle. Notre ouïe est donc «hypnotisée» par l'expression des deux sons dissonants qui créent en somme un consonant – et l'impact de cette corrélation est inévitablement intégral et insécable. «Avec la généralisation des aspects modaux [...] se crée un coloris particulier de l'œuvre dans chaque cas concret – dorique mystérieux (comme dans la section médiane des *Nuages* de Debussy), avec des secondes douloureuses (comme dans la romance de Borodine *Pour les côtes de la patrie lointaine*), grisant dans le *Tristan* de Wagner [...]. Ainsi se généralisent tous les cotés du langage musical - le complexe d'intonations, les particularités de texture etc'» - écrit V. Medushevski<sup>2</sup>. Et ce qui est vrai concernant une œuvre entière, se répand également sur une ligne mélodique :

---

1. Pavel Florenski, «Анализ пространственности и времени в художественных изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства» [«Analyse de l'espace et du temps dans les œuvres d'art figuratives. Recherches sur la théorie de l'art»] in *Статьи и исследования по теории и философии искусства и археологии Articles et recherches sur la théorie et la philosophie de l'art et de l'archéologie*, Moscou, Misl, 2000, p. 79.

2. Viatcheslaw Medushewski, «Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке» [«Possibilités dynamiques du principe des variations dans la musique contemporaine»], in Vladimir Protoporov (éd.), *Вопросы музыкальной формы [Questions de la forme musicale]*, op. cit., p. 153.

l'image intégrale d'une seule mélodie est créée en premier lieu par le système des interactions des intonations.

5. D'un autre côté, il faut accentuer également les qualités de la mélodie telles que son inconstance, sa mobilité et sa variabilité qui modifient et renouvellent le contexte avec chaque nouveau son. B. Assafiev surnomme ce phénomène « l'aberration de l'ouïe » quand « [...] un certain son se colorie par l'ouïe comme un « préfixe » pour un intervalle stable [...] tandis que le prochain son déjà résonne dans une nouvelle version comme un sommet ou une base d'un intervalle plus large [...] »<sup>1</sup>:



La différence entre ces deux types de renouvellement constant du contexte musical étudiés dans les paragraphes 4 et 5 est que dans le premier cas le nouveau son appartient au contexte précédent en modifiant de cette manière notre perception du passé, tandis que le phénomène de « l'aberration de l'ouïe » marqué par Assafiev stimule nos attentes en les encourageant à faire des hypothèses concernant le futur. Ces deux aspects du progrès de la mélodie évidemment posent des problèmes d'intonation et de phrasé pour l'interprète.

À ce qu'il vient d'être dit il faut rajouter que le système des intonations ne reste jamais invariable même quand il s'agit de répétitions de fragments musicaux identiques. « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » - cette phrase connue de Héraclite d'Ephèse nous semble tout à fait juste en ce qui concerne la musique: la même mélodie (ou le même intervalle) sera « entonnée » autrement – pour l'instant cela ne nous importe pas qu'il soit volontairement ou inconsciemment - et sera donc placée dans un autre contexte temporel. De ce phénomène-ci parle A. Cortot dans ses recommandations pour l'interprétation de la *Troisième Sonate* de Chopin (il s'agit du deuxième thème dans la

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., p. 222.

reprise du *Premier mouvement*): « Le deuxième thème doit être exécuté autrement que dans l'exposition – de façon plus lumineuse. Pourtant le style du compositeur polonais se caractérise presque toujours par *des façons différentes de prononcer des phrases musicales identiques* »<sup>1</sup>.

Naturellement, une mélodie répétée avec des modifications (des ornements, des additions de sons supplémentaires, des élargissements etc.) accentue encore plus sa nature variable et mutable. Les répétitions modifiées peuvent être perçues également comme des commentaires sur le premier variant ou même créer une ligne supplémentaire de développement. V. Protopopov remarque à ce sujet: « Chacune des formes traditionnelles, instrumentales et vocales a des constructions variationnelles qui forment une espèce de « second plan » d'elle »<sup>2</sup>. Il apporte comme exemple les variations « cachées » en second plan dans le *Largo* de la *Cinquième Symphonie* de Schostakowitch où le thème de la section médiane, modifié à chacune de ses quatre apparitions, crée son propre plan dynamique de développement<sup>3</sup>. Ainsi nous pouvons constater qu'un thème – modifié par le compositeur ou « entonné » de nouveau par l'interprète (puisque chaque répétition le varie inévitablement) – crée un système d'arches (surtout si le thème est interrompu par un autre matériau musical) et, par conséquent, forme un processus qui se développe en parallèle en créant de cette manière le « second plan » de l'œuvre. Nous pourrions observer ce phénomène dans l'analyse de *Nocturne en mi bémol majeur op.9 no. 2* de Chopin ultérieurement dans le texte.

6. Grâce à notre mémoire qui conserve les matériaux musicaux précédents en les évaluant et les comparant avec ceux qui viennent par la suite, et d'un autre côté, grâce au « système des arches » noté par Assafiev, qui nous permet d'unifier des éléments semblables en les confrontant à d'autres éléments, notre perception de la mélodie (comme également d'une œuvre entière) distingue des sons ou des complexes musicaux divers en les posant dans « l'espace musical » où ces éléments – quasi-simultanés – se mettent en polyphonie. Ainsi le motif expressif et laconique de *Warum* de Schumann par exemple, se bifurque en plusieurs couches: d'un côté la succession ascendante (*ut, ré bémol, mi bémol, fa*) est opposé à *la bémol* qui « continue » de sonner:

---

1. Alfred Cortot, « Из указаний исполнителям сонат Шопена » [« Des remarques faites aux interprètes des *Sonates* de Chopin »] in *О фортепианном искусстве [Sur l'art du piano]*, Moscou, Muzika, 1965, p. 327.

2. Vladimir Protopopov, *Вариационные процессы в музыкальной форме [Processus variationnels dans la forme musicale]*, Moscou, Muzika, 1967, p. 6.

3. *Ibid.*, p. 114.



Robert Schumann, *Warum ?*, *Fantasiestücke*, op. 12 no. 3, mesures 1-4 (mélodie).



D'un autre côté, la quinte *la bémol – mi bémol* (avec laquelle se rajoute le *ut*) « dispute » avec la tierce *ré bémol – fa*:



L'intervalle *la bémol – fa* (qui cadrent le motif) par contre, se confronte avec les notes *ut, ré bémol* et *mi bémol*:



Et enfin, la note *fa* finale comme la plus haute, longue et accentuée s'oppose à tout le reste, à savoir, au motif *ré bémol, ut, ré bémol, mi bémol, la bémol*:



Nous pouvons voir d'après cet exemple, comment un motif court est capable de créer une multitude de relations entrecroisées. Il est indicatif aussi que ce potentiel, chargé d'une ambivalence des interactions, trouve son expression également dans le développement polyphonique ultérieur de la pièce.

### c. L'intervalle

A la lumière des exemples ci-dessus, la signification d'une certaine unité qui compose la mélodie, à savoir celle de **l'intervalle**, nous semble être une question de première importance. Il est un des moyens primaires d'expression, qui avec le rythme constitue la formule la plus simple, laconique et expressive. « La conscience humaine dans ses recherches d'expression sonore, autrement dit, en devenant *intonation*, cristallisait inévitablement des points d'appuis stables (« nœuds ») et des liaisons (« arches ») entre-eux afin d'identifier des «constances» d'intonations ou des tons exactes »<sup>1</sup>. Le processus historique de la fixation de l'intervalle comme une intonation sensible et concevable (mais non mécanique) échappe toutefois aux chercheurs. Il est vrai cependant que la pratique ancienne des « appels » - la signalisation auditive – qui exerçait des intervalles précis et des intonations exactes, jouait sans doute un rôle important dans la formation du système des intervalles comme phénomène culturel. Les « appels » vocaux continuent d'ailleurs d'être utilisés aujourd'hui dans des pratiques de cultes religieux, par exemple dans la messe catholique ou dans la liturgie juive où l'exclamation d'un intervalle très précis signifie l'entrée du chœur ou du groupe de prière. Il faut croire que chacun des intervalles se fixait comme le porteur d'un tonus émotionnel et notionnel, comme une intonation fixée, comme une certaine expression vocale ou instrumentale, comme une résonance de sensations gravée dans une corrélation constante de sons. Il est possible que l'intonation comme phénomène de compréhension du timbre (comme par exemple la reconnaissance de la langue natale ou la voix de la mère) avait une influence sur la formation et la fixation dans la conscience humaine de certaines constances – des corrélations fixées des sons qui produisaient la parole devenue mélodique de laquelle « se distillaient » plus tard les intervalles. Il y avait néanmoins une longue évolution depuis la pratique des « appels » jusqu'à la cristallisation de la discipline des intervalles de l'art de la musique. Ce processus a passé une phase durable de musique instrumentale percutante qui précédait l'appréhension de l'expression des intonations de la voix. B. Assafiev propose une hypothèse

---

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., p. 218.



du recel intentionnel du timbre de la voix humaine par son déguisement en timbres instrumentaux dans les cultures primitives ainsi que dans le monde antique et les cultures orientales (« les tabous d'intonations »). Pour cette raison – à son avis - « l'art primitif de la musique était resté longtemps enfermé dans les limites des intonations timbre-percutantes dictées par des stimuli hors-musicaux, « muets » (le pas, la geste, la mimique, la danse) »<sup>1</sup>.

L'évolution qui perdura de « l'humanisation » de l'instrumentalisme, après avoir traversé plusieurs étapes culturelles, est arrivée au style de *Bel canto* de la Renaissance tardive. Dans la même époque on a commencé à inventer des instruments à cordes « chantants » - facteur qui permit plus tard l'évolution de la symphonie. Vers le XIX<sup>e</sup> siècle l'instrumentalisme européen est arrivé à un tel degrés de plénitude du tonus émotionnel et de l'expression d'intonations qu'il a « écarté » le *Bel canto* vocal.

L'intervalle musical est donc un symbole, une expression laconique d'un état émotionnel. En provenant de la parole, il « l'exagère » en le transformant à la généralisation de cette émotion qu'elle (la parole) exprimait. Ici trouve son expression le côté du *jeu* de la musique qui, comme tous les arts, reproduit des situations émotionnelles diverses de la vie en les représentant sous une forme abstraite (et cela recouvre la nécessité humaine de ressentir encore et encore des aspects substantiels pour un certain groupe d'une certaine période historique, en leur donnant la forme d'un résumé expressif de l'état émotionnel correspondant à une certaine situation).

La préférence (ou l'évitement) de certains intervalles caractérise le style - les visions des choses, les positions esthétiques et même les tabous - d'une époque. Le triton, par exemple, était évité au Moyen-Age parce qu'il troublait le système d'intonations équilibré des chants grégoriens. Son intensité avec la double sensation de ton introduisant ainsi que sa qualité d'organiser la gamme dans une ascension intense comme unité d'intonations, rajoutait une émotivité et une « vectorisation » superflues qui confrontait la retenue et l'impassibilité de la musique de culte. Les tabous d'intonations du XX<sup>e</sup> siècle (surtout des années 50-80) par contre, concernaient les intervalles (et les accords) stables et consonants en préférant presque exclusivement ceux qui sont instables et de sonorité rude. Des successions d'intervalles vastes, dissonants et instables ont continué la tendance (déjà marquée à l'impressionnisme) de surmonter des limites de la voix humaine, définitives pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

1. *Ibid.*, p. 220.

La « vocalisation » des instruments contribuait à l'époque romantique au transfert de l'expression vocale pure du chant de l'opéra à la musique instrumentale. L'intervalle « instrumental » a acquis les caractéristiques, les gestes et les significations qu'il avait, en étant « entonné » par la voix. Les intervalles larges étaient conçus comme « difficiles » qui exigeaient un certain effort pour leurs obtention, même si ils étaient joués au piano (un bon exemple pour le « chant » au piano est celui de *Warum* mentionné avant, interprété par Paderewski en 1912, ill.24: les intervalles larges comme la quinte et la sixte du motif principal sont « entonnés » avec une sensibilité « vocale »). Cette époque avait également ses préférences, comme par exemple la sixte (avec des tons ou demi-tons voisins) – intervalle tellement populaire au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il n'est pas nécessaire d'exemplifier les cas nombreux du répertoire musical. Cet intervalle a été aimé par les musiciens grâce à son caractère lyrique et vocal – qualités retranchées derrière lui encore à l'époque des classiques viennois.

Un des intervalles « préférés » à l'époque romantique est également celui de la dixième, particulièrement apprécié par Chopin:



Frédéric Chopin, *Concerto pour piano en mi mineur*, op. 11, Premier mouvement, premier thème.



Frédéric Chopin, *Nocturne en si majeur*, op. 32 no. 1, mesures 39-41.

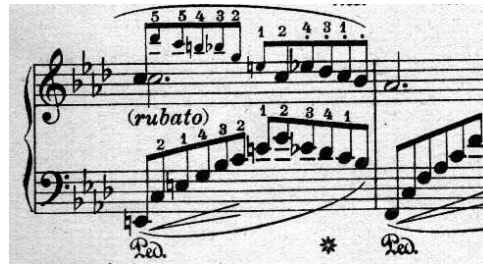


Frédéric Chopin, *Valse en la bémol majeur*, op. 69 no. 1, mesures 1-8.

La dixième « chopinienne » tombe en général sur le point du sommet quand elle est remplie par des passages descendants. En étant à la fois l'intervalle le plus large de la mélodie et à la

fois assez mélodieux, il parvient à la synthèse du dynamisme d'un côté et de du raffinement de l'autre.

Dans son livre *Sur la mélodie* Leo Mazel dirige notre attention sur une interprétation particulière de ce type de culmination chopinien fait par Schumann dans la pièce *Chopin* de son *Carnaval*. Il reproduit l'accès au sommet par le saut d'un intervalle large avec un remplissage postérieur expressif, mais dans ce cas, l'intervalle choisi est plus « aigu », plus dissonant (la neuvième mineure):



Robert Schumann, *Carnaval*, op. 9, *Chopin* (no. 12), mesures 10-11.

« [...] ce détail manifeste la compréhension schumanienne de l'image créative de Chopin: elle accentue en premier lieu l'expression et l'émotivité de la lyrique chopinienne, qui sont proches de Schumann [...] »<sup>1</sup>.

En résumant certains de ces aspects de la mélodie étudiés dans ce chapitre, nous pouvons distinguer leurs différentes caractéristiques:

- Bien que composée de sons successifs de hauteurs différents, la mélodie est perçue également comme interaction des couches polyphoniques et des successions harmoniques.
- Du fait que chacun des intervalles qui composent la mélodie porte son bagage émotionnel et symbolique, nous devons la voir comme résultat de l'impact complexe des intervalles-symboles, unique dans chaque cas.
- Ayant comme origines les intonations de la voix humaine, la mélodie est une symbolisation et une généralisation de ces dernières dans lesquelles trouve son expression le moment de l'abstraction et du jeu de la ligne mélodique à chacune de ses étapes.
- La mélodie est caractérisée par sa variabilité et sa fluidité: d'un côté, chaque nouveau son change le contexte précédant ainsi que celui qui vient (autrement dit, il les change *rétroactivement* et *perspectivement*); d'un autre côté, entonnée chaque fois de différente manière, la mélodie renouvelle et modifie constamment son image.

1. Leo Mazel, *О мелодии [Sur la mélodie]*, op. cit., p. 128.

### d. Chopin, *Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2* : analyse de la mélodie de la période initiale

À la lumière des idées exprimées ici, analysons donc une mélodie, à savoir, le thème du *Nocturne en mi bémol majeur Op. 9 no. 2* de Chopin.

Frédéric Chopin, *Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2*, mesures 1-4.

Cette période comporte quatre phrases dont la première est le noyau thématique composé de deux éléments contrastants: le saut en grande sixte et son remplissage par le mouvement descendant en secondes. La deuxième phrase est celle de développement du potentiel mélodique et rythmique du premier élément du noyau (les sauts en intervalles larges); la troisième phrase consiste en morcellements (fragmentations) du mouvement descendant en secondes pris du deuxième élément du noyau thématique et enfin la quatrième phrase est la conclusion et la généralisation des événements de la période initiale:

Comme beaucoup de mélodies de l'époque romantique, le thème commence par la sixte ascendante remplie d'un mouvement de secondes descendant. L'idée de sauts en intervalles larges est continuée dans la deuxième phrase: immédiatement après la répétition de la sixte initiale (*si bémol - sol*), la mélodie fait un saut encore plus large: en octave (*ut - ut*) et enfin, encore un saut en tierce (*sol - si bémol*). Ce développement actif du premier élément du noyau

évoque les réflexions sur un côté mélodique spécial - qui vient de ses qualités variationnelles - à savoir, sa capacité de *commenter* ses divers éléments, déjà au cours du déploiement du thème. Ainsi l'octave et la tierce *commentent* la sixte initiale comme si elles découvraient ses potentiels cachés. En « entourant » la sixte, ses deux intervalles (en gardant le même contour rythmique) proposent des regards différents sur cette dernière. L'octave accentue sa possibilité d'élargissement vocal (en anticipant la décime dans la septième mesure). Par la voie, B. Assafiev s'oppose à l'opinion suivant laquelle l'octave n'est que le même son au travers de sept grades au huitième, la qualifiant de « naïve » : pourtant « ce son a déjà *des nouvelles qualités d'intonations* »<sup>1</sup>. D'autre part, la tierce en étant l'inversion de la sixte, renforce les autres facettes de cette dernière: sa compression, sa « tristesse ».

La perception complexe nous permet de saisir ces trois intervalles dans leur interaction comme un événement unique et volumineux: il est « vu » simultanément de différents côtés comme une construction architecturale minuscule.

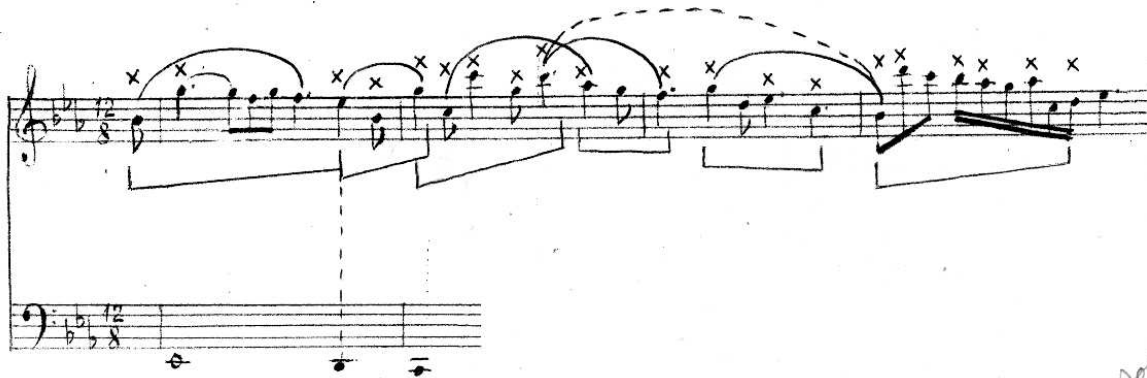
Les sons *sol, ré, mi bémol* de la troisième phrase sont également le commentaire qui traite les trois sons précédents: *la bémol, sol, fa*. Il est intéressant de constater que la troisième phrase commence avant que la deuxième se termine: le son *la bémol* de la deuxième mesure est pourtant le début du développement du deuxième élément du noyau thématique - pour cette raison ce *la bémol* est accentué dans les interprétations de Josef Hofmann (1937) ou par exemple d'Emil von Sauer (1940). Ainsi la périodicité de deux mesures est perturbée; la musique s'inspire de sa propre logique de développement qui n'est pas liée à une structure pure de quatre phrases en deux mesures.

La dernière phrase commente la première en son entier en exagérant ses intonations et ses procédés. La sixte initiale (au travers de l'octave de la deuxième mesure) devient la décime qui résume et généralise l'historique du développement des intervalles larges de cette période; elle couvre le diapason de toute la mélodie en étant son sommet supérieur et inférieur. Quand au mouvement descendant, il exploite presque tous les sons utilisés avant.

La *cassure de la périodicité* mentionnée dans ce chapitre est une qualité importante des mélodies de Chopin. Dans le schéma nous pouvons voir l'unification des sons dans les accords:

---

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., p. 219.



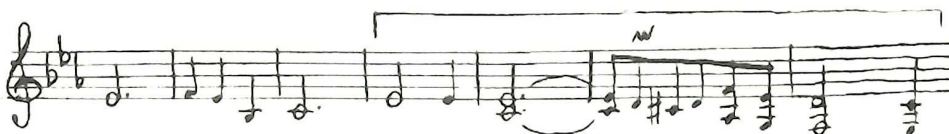
Ainsi le son *mi bémol* de la première mesure appartient autant au noyau thématique qu'à l'accord de la tonique créé par les sons *mi bémol, si bémol, sol*. Cela pose le problème de l'interprétation et en premier lieu, de la question du phrasé: le *mi bémol* de la première mesure n'est pourtant que le dernier son de la première phrase, mais il est également le début d'un nouveau mouvement (sur les sons de la tonique). La solution de l'exécution de ce son peut donc être variable: silencieuse, comme dans la majorité des interprétations, où au contraire, accentuée, comme dans l'interprétation de J. Hofmann, déjà mentionnée. Dans les deux cas, l'interprète s'inspire d'une certaine logique constructive (ce qui particulièrement en faveur de la version de l'accentuation est également le changement de la basse sur le son *mi bémol*)<sup>1</sup>.

1. Le dépassement de la périodicité et de l'isolement des phrases musicales – qui permet des différentes lectures – est assez typique pour Chopin. La pensée passe avec aisance d'une phrase à l'autre en créant des ponts entre elles (comme cela arrive également dans la poésie). Ainsi J. Hofmann (1937, ill.47) relie la fin de la deuxième phrase d'un thème de la *Cinquième Valse* avec la suivante:



Frédéric Chopin, *Valse en la bémol majeur*, op. 42, mesures 121-131.

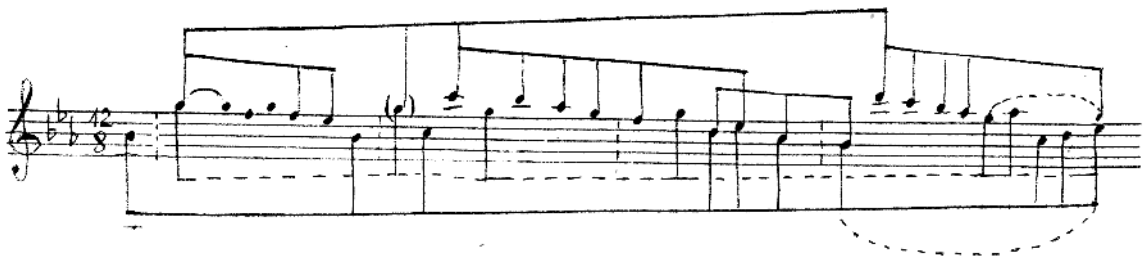
Le dernier son est également le début de la répétition de la période:



Frédéric Chopin, *Valse en la bémol majeur*, op. 42, mesures 133-139.

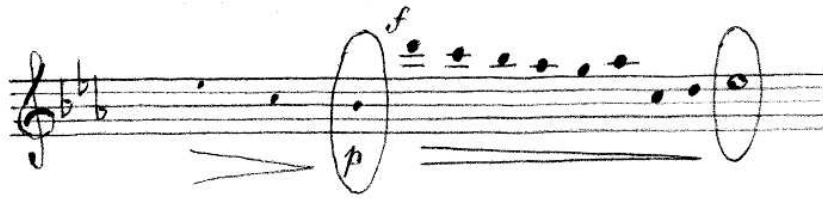
Le procédé du mouvement descendant entamé au milieu de la deuxième phrase (déjà à partir du son *ut* de la deuxième mesure) qui couvre toute la troisième phrase et le début de la quatrième, casse également la périodicité. L'ambiguïté du phrasé est que l'achèvement de la deuxième phrase tombe sur le son *la bémol* (m. 2), tandis que le mouvement descendant commence encore plus tôt: déjà dès le *ut* de la même mesure. Il faut également prendre en considération que la fragmentation du motif descendant de la troisième phrase commence du son *la bémol* qui achève la deuxième phrase. La logique du phrasé est donc variable - chaque note peut être perçue dans différents contextes; en tout cas, l'entrecroisement des procédés est évident.

Le schéma ci-présent nous montre les couches polyphoniques ainsi que les procédés intérieurs cachés dans cette mélodie:



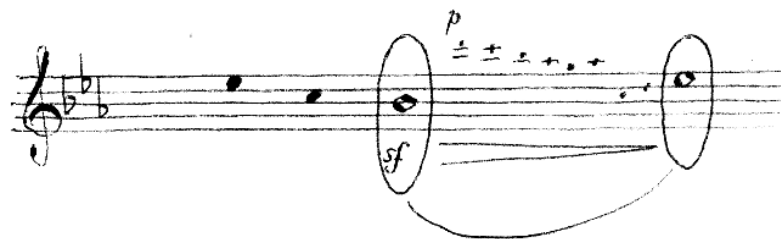
Nous pouvons voir que la mélodie est construite sur des sauts et leurs remplissages. Les sons supérieurs des intervalles larges (le *sol* de la sixte, le *ut* de l'octave et le *ré* de la décime) conquièrent chaque fois de nouveaux sommets supérieurs de la mélodie, en créant de cette manière une ligne de la voix supérieure. Chacun de ces sons est utilisé comme le point de départ pour les mouvements descendants. La « basse », par contre, fait une rétrogression générale du son *si bémol* vers le *mi bémol*. L'axe de ces procédés est donc celui du son *sol* qui se trouve au centre de symétrie de la mélodie en étant également sa pédale (voir la ligne marquée comme pointillée).

Une des questions du phrasé de cette période est celle de la corrélation entre le mouvement descendant qui commence par le *ut* de la deuxième mesure et se termine par le *si bémol* de la quatrième mesure et le passage descendant de la quatrième mesure. La solution dynamique de ce secteur détermine le positionnement du sommet de la période. D'un côté, l'achèvement du point du sommet supérieur: le *ré* (le deuxième son de la quatrième mesure) peut être interprété comme un éclat, une explosion; chose que fait M. Rosenthal (enregistré en 1935). Dans ce cas, la marche descendante des mesures 2 – début 4 doit progresser en diminuendo au *piano* ou *pianissimo* afin d'« amortir » soudainement le sommet final (mesure 4):



C'est une solution plus dynamique et « romantique »: le sommet est déplacé à la fin de la période en introduisant de cette manière un certain déséquilibre émotionnel. Évidemment le dernier passage doit être à la fois « accentué » et doux: suivant la tradition vocale, le saut en dixième (qui tombe en plus sur la partie faible de la mesure) est obligé d'être assez délicat et élégant.

L'autre solution est celle de l'exécution légère du passage final:



Le développement de la musique arrive dans ce cas au *si bémol* (la première note de m. 4) qui doit être accentué comme le point résumant les événements précédents. Le passage descendant sera joué donc *piano* ou *pianissimo*, en soulignant discrètement la liaison du premier *si bémol* avec le *mi bémol* de la tonique. Les interprétations de Paderewski (enregistré en 1930) ou de Hofmann (1937)) utilisèrent cette variante de solution constructive de la période.

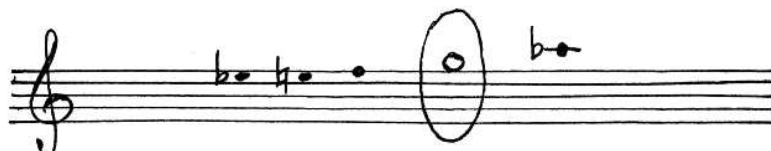
Maintenant, utilisons la technique de l'analyse paradigmatique proposée par N. Ruwet (voir dans le chapitre ci-dessus) afin de suivre les transformations des éléments du noyau thématique. Pour l'instant concentrons-nous dans le côté mélodique uniquement, en notant pour cette fois tous les ornements qui se trouvent dans le texte en détails. Comme nous le savons, le noyau est composé du saut initial (marquons-le comme *segment A*) et le mouvement consécutif qui progresse en secondes (*segment B*). En posant la période initiale et sa répétition de manière que toutes les variantes du *segment A* – qui comprennent les sauts en intervalles plus larges que la seconde, ascendants et descendants – soient situées verticalement les unes avec les autres (ainsi que les variantes du *segment B*), nous allons recevoir le schéma suivant:



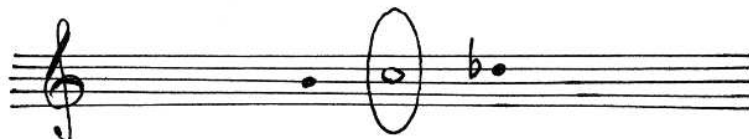
The image displays ten staves of handwritten musical notation, organized into two columns labeled A and B. The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Column A contains notes with slurs and arrows indicating movement, while column B contains notes with circles and dashed lines. The staves are numbered A through A9 and B through B9.

- Staff A:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B:** A group of four notes enclosed in a large circle, with a dashed line extending to the right.
- Staff A1:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B1:** A group of four notes enclosed in two overlapping circles, with a dashed line extending to the right.
- Staff A2:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B2:** A group of four notes enclosed in a circle, with a dashed line extending to the right.
- Staff A3:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B3:** A group of four notes enclosed in a circle, with a dashed line extending to the right.
- Staff A4:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B4:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff A5:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B5:** A group of eight notes enclosed in four overlapping circles, with a dashed line extending to the right.
- Staff A6:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B6:** A group of four notes enclosed in a circle, with a dashed line extending to the right.
- Staff A7:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B7:** A group of eight notes enclosed in two overlapping circles, with a dashed line extending to the right.
- Staff A8:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B8:** A group of four notes enclosed in a circle, with a dashed line extending to the right.
- Staff A9:** A single note with a slur and an arrow pointing right.
- Staff B9:** A single note with a slur and an arrow pointing right.

Remarquons des oscillations ou des rotations de certains paires de sons dans le *segment B* (encerclées dans le schéma). Elles forment un centre des mouvements oscillants avec comme axe la note *sol* de la deuxième octave:



En parallèle se forme un centre auxiliaire avec le *ut* de la deuxième octave comme axe de rotation:



La répétition variée de la période initiale nous permet voir la dynamique de développement du *segment B* (à partir de B4). Les gruppements et les tremblés notés en détail dans le schéma renforcent encore plus la sensation de rotation. Le centre de rotation s'élargit en envahissant les notes *mi* et *mi bémol* (B5): c'est un vrai développement du *segment B* initial. Ainsi le trille *fa – sol* (B7) n'est pas accidentel; il vient comme la conséquence logique des gruppements et tremblés qui saturaient la ligne mélodique.

L'idée d'un point d'appui avec la note *sol* comme axe de symétrie a déjà attiré notre attention; une fois apparue dans le schéma des niveaux polyphoniques, elle s'est affirmée dans le schéma ci-présent qui complète la représentation de ce centre avec ses sons voisins: *fa* et *la bémol* et plus tard *mi* et *mi bémol*. Le principe des retours discontinus à l'axe, ainsi que l'effet de rotations mélodiques, trouve son expression également dans la forme générale de ce *Nocturne* qui est basée sur les retours ornements à la période initiale: A – B – A – B – A + Coda<sup>1</sup>.

Le schéma suivant (qui utilise également la méthode de Ruwet) nous démonte la dynamique du développement rythmique du même fragment mélodique:

1. Étant donné que la section B a le son *fa* comme axe de rotation (ce qui crée des « trilles » entre les axes des sections A et B – *sol-fa-sol-fa-sol*), nous pouvons constater que le principe des rotations est donc le déterminant de la forme de cette pièce qui fait « triller » presque tous les sons de la gamme chromatique (voir aussi le long trille-rotation qui précède les deux dernières mesures) – toujours autour du centre principal qui est le *sol*.

The image shows a musical score with five staves. The first staff is divided into two sections, A and B, by a vertical dashed line. A long slur covers the first staff from the beginning to the end of section B. The second staff is divided into A1 and B1. The third staff is divided into A2 and B2. The fourth staff is divided into A3 and B3. The fifth staff is divided into A4 and B4. The notation includes various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, dotted notes) and accidentals (flats, naturals). A vertical dashed line separates the two main sections, A and B.

Étant donné que le premier élément du noyau thématique (à savoir la sixte) est rythmiquement caractérisé par la formule *croche – noire*, prenons-le comme formule a priori inhérente à tous les intervalles de la mélodie qui sont plus larges que la seconde. En rajoutant au *segment A* également la formule *noire – croche – noire pointée* - qui est très proche de la première formule - nous avons reçu le rang des formules semblables qui se trouvent dans la période initiale et sa répétition. Dans le *segment B* nous avons mis toutes les mouvements de durées égales - que ce soient des noires avec point, des croches ou des doubles croches - formules qui caractérisent la succession des secondes du deuxième élément du noyau thématique.

En comparant le schéma ci-présent avec le précédent, nous pouvons remarquer que la première formule rythmique (qui appartient au premier élément du noyau) est continuée - après la série des sauts en intervalles larges - par le mouvement descendant en secondes: *si bémol, la bémol, sol fa, sol* (*Segment A1* dans le schéma « rythmique » par rapport au *Segment B2* dans le schéma « mélodique »). Par contre, les sauts *si bémol – ré* et *la bémol – ut* sont rentrés dans le segment B1 du schéma « rythmique », comme également tous les sauts de Segment B2 du même schéma - tandis qu'ils appartenaient au rang des *segments A* dans le schéma « mélodique ». Il s'agit donc d'une interpénétration des deux éléments du noyau pendant la période initiale et sa répétition - facteur qui d'un côté contribue à une continuité de la ligne mélodique en effaçant les limites des sections de la forme et d'un autre crée la lutte et

la polyphonie de ces différents processus.

La diversité et l'ambiguïté de ces mouvements simultanés rappellent celles qui se déroulent dans le cinéma: « [...] le montage *polyphonique*, notamment celui où les morceaux sont reliés non simplement en fonction d'un seul principe – que ce soit le mouvement, la lumière, le sujet etc. – mais celui où au travers d'une série d'épisodes, se développe le mouvement simultané d'un rang entier de lignes dont chacune d'entre-elles a sa propre solution constructive, inséparable en même temps de la composition générale » (S. Eisenstein, *Montage vertical*)<sup>1</sup>.

#### **e. La cassure de la périodicité ou la syncope sémantique (notionnelle)**

Dès la cristallisation de la période comme unité structurale de la forme musicale à l'époque classique, la tendance du partage de l'idée musicale intégrale dans les cellules isolées (les phrases, les périodes etc.) a posé un problème assez sérieux. Le principe du noyau thématique et son évolution de l'époque du baroque assumait une fluidité, une continuité de la pensée musicale - qui résolvait cette question de façon naturelle (quand la musique écrite promettait d'elle-même une certaine intégralité, déjà avant que l'étape de l'interprétation arrive). Par contre, les méthodes différentes de notations ainsi que la manière d'écriture rythmiquement raffinée apparues au XX<sup>e</sup> siècle ne sont que des tentatives de reproduction de la respiration vivante et de la spontanéité de la musique; pour ces raisons les ornements rythmiques compliqués de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle sont parfois réduits à des formules assez simples. La fragmentation et la périodicité de la forme musicale – entravant la continuité naturelle de la pensée musicale – étaient évités par les compositeurs de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles de façons différentes qui comprenaient toutes les sortes d'attaches, des passages entre les limites de la forme, des élargissements des périodes etc. L'exemple du *Nocturne en mi bémol majeur op. 9 no. 2* de Chopin analysé ci-dessus démontre une construction musicale soumise à de différents processus qui déterminent la forme, plus qu'une structure simple de la période de deux ou quatre phrases. D'un certain point de vue le dépassement de la périodicité dans la musique est comparable au glissement

---

11. Sergueï Eisenstein, «Вертикальный монтаж» [«Montage vertical»] in *Сергей Эйзенштейн: избранные произведения в шести томах [Sergueï Eisenstein : Œuvres sélectionnées dans six volumes]*, vol. 2, Moscou, Iskustvo, 1964, p. 192.

sémantique dans la poésie:

Paris change! Mais rien dans *ma mélancolie*  
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages blocs ...

(Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, CXXXIV : *Le Cygne*, II)<sup>1</sup>

L'idée passe entre les lignes où les limites des pensées ne coïncident donc pas avec les sections diverses de la forme – nous avons pu observer un principe analogue dans le *Nocturne* de Chopin. Nous pouvons l'appeler la *syncope sémantique* ou la *syncope notionnelle*. Comme chaque syncope, la syncope sémantique crée une dualité (ou une ambiguïté) autant pour l'interprète que pour l'auditeur (ou un lecteur). Il s'agit d'une sorte de résilience, d'une sensation simultanée des deux pulsations: de la structure « initiale » ainsi que de celle qui s'oppose à cette dernière.

Évidemment, un des rôles principaux de l'interprétation était dépasser la périodicité et la monotonie (dans certains cas évitées aussi par le compositeur). Cette « tradition orale » mettait en relief la résistance mutuelle, la lutte des processus mentionnés ci-dessus. Adressons-nous donc aux exemples de la musique vocale et analysons en premier lieu un des enregistrements assez rares et originaux de Barbara Panina (1875-1911) faits à la fin des années 1900 (ill.65). Cette chanteuse gitane-russe de la fin du XIX<sup>e</sup> – le début du XX<sup>e</sup> siècle est connue par sa manière inhabituelle, passionnée et captivante d'interprétation des romances populaires du répertoire gitan-russe du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa liberté rythmique, son raffinement et sa spontanéité proviennent sans doute de la tradition gitane de chanter. Toutefois, en comparant sa manière d'interprétation avec d'autres chanteurs (de la musique classique) de cette époque, nous pouvons constater qu'il s'agit de certaines qualités stylistiques typiques pour le XIX<sup>e</sup> siècle parmi lesquelles nous pouvons marquer en premier lieu la lutte contre la périodicité et l'approche libre et créative du texte musical.

Analysons donc la romance *J'ai survécu à mes désirs* (sur le texte de A. Pouchkine) dans l'interprétation de Panina afin de comprendre l'organisation intérieure du texte musical modifié par la chanteuse. La division notionnelle de la mélodie faite par Panina, inattendue du premier regard, est cependant assez flexible et convaincante. Voici le texte articulé par

---

1. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, [Paris], Librairie Générale Française, 1972, p. 212.

la chanteuse (le deuxième couplet; marqué par des liaisons et des signes de césures):

Romance *Я пережил свои желания* [*J'ai survécu à mes désirs*], deuxième couplet (ligne mélodique).

Nous pouvons voir que la première phrase est divisée en deux segments séparés par une césure (une petite pause). La deuxième phrase est divisée également. Ce qui reste assez typique pour Panina est la rupture du texte littéraire « en faveur » du phrasé musical, même dans le milieu des mots quand les syllabes appartiennent à différentes sections musicales – ce qui arrive dans les deux premières phrases.

La quatrième et la cinquième phrases sont d'un intérêt particulier. Le premier segment de la cinquième phrase continue le deuxième segment de la quatrième. La pause entre-eux est réduite et la mélodie s'avance en *crescendo*. Ainsi la fin de la première section de la période entre – dans un souffle global - directement à la reprise textuelle. La fragmentation consécutive arrive au ralentissement et à *portamento* qui accentue chacun des derniers sons.

Nous voyons que les premières phrases dans l'interprétation de Panina, morcelées et raffinées rythmiquement (*rubato*), aboutissent à une section plus large où *les limites de la forme s'effacent*. Composé du deuxième segment de la quatrième phrase et de celui du premier de la cinquième, ce fragment mélodique crée *une phrase entre les deux autres*, à savoir, une syncope sémantique. C'est le sommet de la période après lequel la mélodie reprend des souffles plus courts, jusqu'à une fragmentation de chaque son à la fin de la romance.

Remarquons que les deux couplets sont phrasés et articulés de façon différente. En parlant du

principe de répétition - qui avec le renouvellement joue le rôle d'un des facteurs principaux du développement thématique dans la musique, - V. Protopopov remarque que la spécificité de la répétition est « tout d'abord dans la nature zonée de l'art de musique [...] qui conditionne des changements involontaires (et parfois *intentionnels*) dans les répétitions du même matériau thématique »<sup>1</sup> (souvenons-nous de la phrase connue d'Héraclite, mentionnée plus haut dans le texte). Le deuxième couplet n'est donc pas une reconstruction du premier, mais sa variation, son commentaire; le texte musical est flexible, capricieux et soumis à ses propres lois. Nous avons conséquemment encore un exemple du renouvellement constant de la ligne mélodique créé par les moyens d'une interprétation individualisée.

Les enregistrements restitués de Adelina Patti (1843 - 1919) réalisés au tournant du siècle, nous démontrent des principes semblables du phrasé. Ainsi dans le premier couplet de *Casta diva* (*Norma* de V. Bellini, enregistrement du 1906, ill.66) Patti nous propose la variante suivante d'interprétation (transposé en *mi bémol majeur*, suivant l'enregistrement):

Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta diva*, acte 1, scène I, début de la partie vocale.

1. Vladimir Protopopov, *Вариационные процессы в музыкальной форме [Processus variationnels dans la forme musicale]*, op. cit., p. 4.

Remarquons que la première phrase de la deuxième partie de la période (mesures 8 - 9), en fusion dès sa première apparition, se divise en se répétant (mesures 9 - 10): la note *la bémol*, en tant que début du mouvement ascendant de l'accompagnement, appartient déjà à la prochaine phrase. Pour cette raison elle est accentuée et séparée chez Patti des sons précédents d'une petite pause – il s'agit d'une interprétation très rare, qui n'est cependant pas dépourvue d'une certaine logique de phrasé.

#### f. La ténacité d'intonations

Évidemment, les textes musicaux qui comprennent plusieurs processus simultanés et les syncopes sémantiques proposent un champ plus élargi d'activité pour l'interprète. Ainsi le phénomène défini par B. Assafiev dans ses travaux divers comme la *ténacité d'intonations* contribue à la cassure de la périodicité ou à la syncope sémantique mentionnées avant et par conséquent, à des différentes lectures du texte musical. La mélodie de *Casta diva* analysée ici est construite suivant ce principe. Nous pouvons voir que le début de la deuxième phrase (les sons *mi bémol, fa* et *sol*) crée une variation des derniers sons de la première (*sol, fa* et *mi bémol*) en étant de cette manière sa continuation. De même que la troisième phrase commence par le dernier son (*la bémol*) de la deuxième phrase, tandis que ses derniers sons d'appui (*fa, sol, la bémol*) sont continués dans le début de la quatrième. Ainsi le principe de la ténacité des intonations contribue à rendre la musique de cette *Cavatine* insécable.

La mélodie de la romance de M. Glinka *Ya pomniu* donnée comme exemple par L. Mazel dans son travail *Sur la mélodie*<sup>1</sup> crée des liaisons d'intonations entre les phrases, ce qui assurent la continuité et la fluidité de la ligne mélodique:

The image shows a musical score for the vocal line of the romance 'Ya pomniu' by Glinka. The score is in 2/4 time and features a vocal line with Russian lyrics: 'Я помню чудное мгновенье: передо'. The melody is characterized by its fluidity and the way it connects phrases through overlapping notes, illustrating the concept of 'ténacité d'intonations'.

1. Leo Mazel, *О мелодии [Sur la mélodie]*, op. cit., p. 240.





-мной и ви-лась ты, как ми-мо-лёт но-ё ви-день-е, как  
ге-ний чи-стой кра-со-ты, как ге-ний чи-стой кра-со-ты.

Mikhail Glinka, *Я помню [Je me souviens]*, mesures 4-14.

La première phrase, plastique et large couvre presque tout le diapason de la mélodie. L'appoggiature finale (*ut – si bémol*) continue l'intonation initiale (*ré – ut*). La deuxième phrase commence dans la même hauteur de la fin de la première en reproduisant de façon variée ses sons ainsi que son sommet (la sixte). Son intonation finale (*si bémol – la*) répète l'intonation analogique de la première phrase (*ut – si bémol*). Le début de la troisième phrase « s'accroche » de nouveau à l'intonation conclusive de la phrase précédente tandis que son achèvement continue la ligne des appoggiatures descendantes. Cette phrase couvre tout le diapason qui comprend les sommets supérieur (*mi* de la deuxième octave) et inférieur (*mi* de la première octave) de la mélodie. La première mesure de la quatrième phrase répète le son *sol* de la mesure précédente. Ainsi cette romance nous démontre à la fois deux phénomènes distingués par Assafiev, à savoir, le système des arches et la ténacité d'intonations.

Évidemment, le principe de la ténacité d'intonations est plus applicable dans la musique vocale. Voici la mélodie de *Das Traumbild* de Mozart:



Tranquillo

1. Wo bist du, Bild, das  
vor mir stand, als ich im Gar-ten träum-te, ins Haar den Ros-ma-  
rin mir wand, der um mein La-ger keim-te?

Wolfgang Amadeus Mozart, *Das Traumbild*, mesures 1-10.

Les fins et les débuts des trois premières phrases se tiennent (s'accrochent) les uns avec les autres. La syncope sémantique tombe sur le sommet où la dernière phrase continue le mouvement entamé antérieurement. Les deux dernières phrases fusionnent en une seule:



D'ailleurs, nous ne trouverons pas beaucoup d'exemples pour le principe de la ténacité entre les sections ou les phrases dans la musique instrumentale des classiques viennois (à l'exception des œuvres tardives de Beethoven peut-être). Il est tout à fait probable que ce principe inhérent à la musique vocale a été appliqué plutôt au XIX<sup>e</sup> siècle avec la vocalisation générale des instruments. En effet le répertoire pianistique de l'époque romantique est riche de mélodies « vocales » qui utilisent les liaisons des intonations entre les phrases diverses:

Adagio. (♩=100.) *cantabile*  
*p* *mf*  
*acc.* \*

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles en fa majeur, no. 22*, mesures 1-5.

107 Trio  
*p* *acc.* \*

Franz Schubert, *Impromptu en la bémol majeur op. 90 no. 4*, mesures 107-121.

Les liaisons de ce type sont peut-être plus caractéristiques de Liszt, Mendelssohn et Chopin que de Schumann. Ce dernier incline plutôt vers le travail sur des maillons fermés, tandis que Chopin par exemple construit ses mélodies de longue durée en combinant le principe de la ténacité des intonations avec d'autres principes et en créant de cette manière une ambiguïté des processus qui permet de différentes lectures du texte. Nous pouvons constater dès lors que la ténacité d'intonations, étant plutôt la propriété du chant et en tant que telle enracinée dans la musique instrumentale, est beaucoup plus typique pour la musique romantique que pour l'époque classique qui la précède.

Le principe de la ténacité d'intonations peut se combiner avec les syncopes sémantiques en créant ainsi la continuité et la flexibilité naturelles de la mélodie vocale, interrompue de temps en temps par des pauses nécessaires pour la respiration. Nous verrons des exemples d'interprétations qui mettent en relief les qualités ci-dessus dans le prochain chapitre, consacré aux questions du phrasé - qui sont intrinsèquement liées à toutes les caractéristiques de la mélodie étudiées dans le présent chapitre.

### 3. Le phrasé

Moriz Rosenthal écrit en 1898: « Ce à quoi j'accorde le plus grand intérêt parmi les questions de l'interprétation musicale est le phrasé correct, je m'en confesse ouvertement »<sup>1</sup>. Cette remarque comporte un sens assez profond: la phrase musicale, en étant un maillon de la structure musicale en entier, détermine le plan architectural de l'œuvre. Le correct phrasé aide à la distribution des corrélations des éléments dans l'œuvre en formant de cette manière l'image globale de l'œuvre et par conséquent, la question du phrasé est une des questions les plus recherchées dans l'interprétation musicale. Conséquemment, par le phrasé nous entendons non seulement la conduite simple des phrases, mais surtout la révélation et le traitement (l'interprétation) des différents processus qui se trouvent dans la musique. La mélodie du *Nocturne en mi bémol majeur op. 9 no. 2* de Chopin analysée dans le chapitre consacré à la *mélodie* nous a montré des processus simultanés divers qui permettent différentes probabilités du phrasé. Chaque morceau musical suggère en effet une pluralité de lectures alors qu'un phrasé choisi crée définitivement sa propre ligne de développement.

En résumant le phénomène de la mélodie étudié dans le dernier chapitre, nous pouvons distinguer certaines qualités qui ont un rôle décisif dans le travail sur le phrasé. Il s'agit tout d'abord des *qualités polyphoniques* de la mélodie qui comprennent le *système des arches des intonations* distingué par Assafiev, qui - grâce à la mémorisation et la reconnaissance des complexes musicaux semblables posés en distance - crée des arches entres-eux en formant des processus quasi-simultanés.

Parmi les autres phénomènes, ceux de *la syncope sémantique* ainsi que *la ténacité d'intonations*, abordés dans le chapitre sur la *mélodie*, demeurent importants dans la distribution des complexes sonores qui contribuent à la cassure de l'isolement des sections de la forme en créant de cette manière des constructions supplémentaires – qui peuvent parfois jouer un rôle de premier plan de la composition musicale et qui permettent différentes lectures du texte musical. Évidemment les textes qui comprennent plusieurs processus simultanés proposent un champ plus grand d'activité pour l'interprète; la syncope sémantique dans l'ensemble avec la division « conventionnelle » en phrases peut créer donc une polyphonie entre ces processus.

---

1. Mark Mitchell, Allan Evans (éd.), *Moriz Rosenthal in Word and Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Pr., c2006, p. 7.

L'interprétation d'une des *Romances sans paroles* de Mendelssohn (*Chant de Printemps*, op. 62, en la majeur) par Francis Planté (enregistrée en 1928, ill.6) nous propose une variante de phrasé qui considère le principe de la ténacité des intonations impliqué dans le texte. Ainsi dès les derniers sons de la première partie (*ré dièse – mi*) commence déjà le mouvement chromatique accédant continué immédiatement dans la section-liaison (mesures 34 – 37). Planté ralentit considérablement le tempo avant le son *ré dièse* (la mesure 34) en le reprenant de nouveau après une césure:

The image shows a musical score for measures 33 to 37. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 33 starts with a forte (f) dynamic. Measure 34 begins with a 'rall.' (rallentando) marking and a 'dim.' (diminuendo) dynamic. The melody in the right hand features a chromatic descent from G4 to E4, with a fermata over the final note. The bass line consists of sustained chords. Below the staff, the notes 'Ré.' and '\*' are marked under measures 33, 34, 35, 36, and 37.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles en la majeur op. 62 no. 6*, mesures 33-37.

Il est assez indicatif par ailleurs que ce principe soit utilisé par Planté quand le texte-même de Mendelssohn ne fournit pas les liaisons entre les sections. Par exemple, il fait une césure justement avant le son conclusif *ut dièse* (m. 67) en le rejouant à la prochaine phrase (qui commence par le son *mi*):

The image shows a musical score for measures 65 to 68. The music is in G major and 3/4 time. Measure 65 starts with a forte (f) dynamic. Measure 66 has a 'dim.' (diminuendo) dynamic. Measure 67 ends with a fermata over the final note. Measure 68 begins with a forte (f) dynamic. The melody in the right hand features a chromatic descent from G4 to E4, with a fermata over the final note. The bass line consists of sustained chords. Below the staff, the notes 'Ré.' and '\*' are marked under measures 67 and 68.

Mesures 65-68.

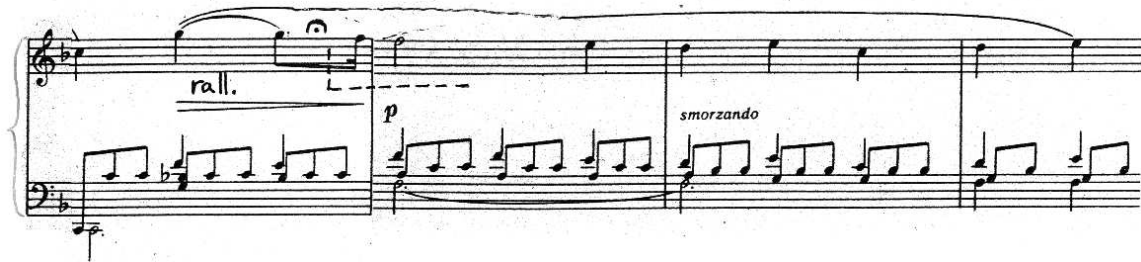
Ou il arrête momentanément le courant de la musique avant le son *si* (m. 14) en reprenant le tempo justement après - ce qui nous permet de voir la conclusion de la phrase comme le démarrage de la prochaine section:

The image shows a musical score for measures 12 to 16. The music is in G major and 3/4 time. Measure 12 starts with a forte (f) dynamic. Measure 13 has a 'dim.' (diminuendo) dynamic. Measure 14 ends with a fermata over the final note. Measure 15 begins with a piano (p) dynamic. Measure 16 begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody in the right hand features a chromatic descent from G4 to E4, with a fermata over the final note. The bass line consists of sustained chords. Below the staff, the notes 'Ré.' and '\*' are marked under measures 12, 14, 15, and 16.

Mesures 12-16.

Ainsi le retard des sons conclusifs - suivant le style *rubato* du XIX<sup>e</sup> siècle - sert à deux fins: en étant une conclusion élégante et raffinée de la phrase, il la relie avec les suivantes en assurant de cette manière le progrès et la continuité de la pensée musicale.

Des « fractures » de l'isolement des structures fermées peuvent se trouver par exemple dans le *Nocturne en fa majeur op. 15 no. 1* de Chopin joué par Paderewski (ill.15) où il ralentit le tempo avant les derniers sons de la phrase en les rajoutant au mouvement consécutif :



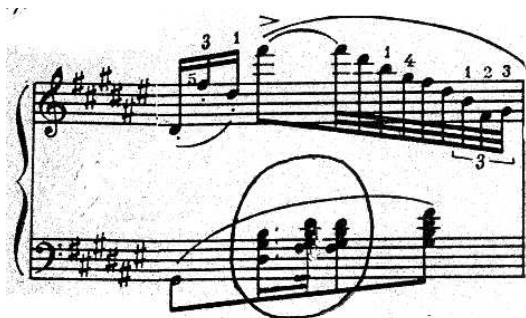
Frédéric Chopin, *Nocturne en fa majeur op. 15 no. 1*, mesures 21-24.

Remarquons justement à ce propos que le principe de la ténacité des intonations par les liaisons entre diverses sections de la forme, crée les conditions pour les apparitions des césures au milieu des phrases, à savoir, pour les syncopes sémantiques. Ainsi dans les exemples des exécutions de F. Planté et d'I. Paderewsky – comme d'ailleurs dans celles de B. Panina et d'A. Patti analysées dans le chapitre sur la *mélodie* – avec la continuité de la musique prévue dans le texte dans la plupart des cas, nous pouvons observer également les syncopes sémantiques effectuées par les interprètes qui, comme les *reprises de souffle* chez les chanteurs, dissèquent la ligne mélodique.

Les exemples donnés ici nous conduisent à l'idée de l'importance de *la continuité du courant de la musique* chez les compositeurs et les interprètes romantiques. Effectivement, l'explication de la pensée musicale à travers les combinaisons des maillons courts, assez typique pour l'époque classique, a été remplacée par une pensée qui se développe dans un seul souffle – que ce soit Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt ou Chopin. Les divisions et les limites des formes fonctionnent dans la musique romantique plutôt comme un facteur liant, unifiant entre différentes sections.

Parfois nous pouvons trouver des mélodies chopiniennes tissées de passages « mélodisés » infinis où la continuité et la longueur de la ligne mélodique sont créés par les moyens de la ténacité d'intonations, des ornements et de la variabilité – facteurs qui sont d'ailleurs accentués et renforcés souvent par les interprètes. Prenons comme exemple le *Nocturne en*

*fa dièse majeur op. 15 no. 2*. La deuxième partie de la période initiale (mesures 9 – 16) varie le thème en l'ornementant: la deuxième, la troisième et la quatrième phrases (fin de la mesure 10 et les mesures 11 – 16) s'unissent dans un mouvement mélodique continu des petites notes - qui est d'ailleurs interrompu de temps en temps par les croches (plus longues). La tendance du « remplissage des vides » de la ligne mélodique par les passages continus est « exagérée » par les interprétations au moyen d'un certain ralentissement naturel, d'une prononciation, d'une récitation des passages d'un côté, et de la diminution des notes longues de l'autre – tendance à la suite de laquelle la musique reçoit des qualités d'un récitatif long, cessé uniquement par la cadence à la fin de la période. Ainsi Raoul Pugno (enregistrement de 1903, ill.10) joue ce *Nocturne* très lentement, ce qui permet à ce récitatif infini d'être « entonné » très attentivement à chacun de ses intervalles. Les « arrêts » (les notes longues) se nivellent non seulement en fonction des réductions rythmiques, mais aussi par la voie du remplissage de la « vacuité » sonore avec des accords supplémentaires de l'accompagnement :



Frédéric Chopin, *Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2*, mesure 14.

I. Paderewski dans son interprétation ignore parfois complètement les arrêts rythmiques en transformant de cette manière la texture musicale en un « tissu » ornementé continu (enregistré en 1917)<sup>1</sup>:

Mesures 10-11.

1. l'arrêt « manqué » est d'ailleurs complété légèrement à la fin de la mesure.

Quant à Cortot, lui aussi renforce la sensation d'un mouvement continu par l'accélération rythmique. Ainsi il joue la mesure 12 (enregistré en 1954, ill.53) de manière suivante:



contrairement au texte original :



Mesure 12 (la ligne mélodique).

La technique des répétitions ornementées du thème nous est d'ailleurs connue encore de l'époque de Bach qui rajoutait les *doubles* ornementés aux *Sarabandes* des *Suites* (rappelons-nous par exemple le *Double* de la *Suite anglaise en ré mineur no. 6*). Le même type de travail avec le thème, mais déjà comme la méthode du développement à l'intérieur d'une composition intégrale, peut se trouver chez Mozart ou Haydn, par exemple dans le *Deuxième mouvement* de la *Sonate en mi bémol majeur no. 59* de ce dernier:

Adagio e cantabile

 A musical score for the beginning of the second movement of Mozart's Sonata in E-flat major, Op. 59. The tempo is 'Adagio e cantabile'. The score is in 3/4 time and E-flat major. It shows the first four measures of the piece. The piano part has dynamics (p) and (sf). The violin part has fingerings and accents.



Joseph Haydn, *Sonate pour piano en mi bémol majeur, no. 59, Deuxième mouvement*, mesures 1-16.

La différence entre Chopin d'un côté et Haydn et Bach de l'autre est au premier coup d'œil dans la préservation de l'intégrité des sons d'appui chez ces derniers, tandis que Chopin donne plus de liberté à la ligne mélodique en gardant seulement la direction générale du mouvement. La nouveauté de Chopin est cependant encore plus indicative: les ornements de Haydn restent toujours au sein de l'instrumentalisme pure, quant aux passages « mélodisés » de Chopin, bien qu'écrits pour piano, portent déjà un caractère vocal. Pour cette raison le terme « ornementation » convient peut-être plutôt à l'exemple de la *Sonate* de Haydn, qu'à celui de Chopin où il s'agit d'une *vocalisation*. « Dans les œuvres de Chopin et de Liszt, les longues ornements en petites notes, héritées du *bel canto* et des violonistes italiens, n'ont donné lieu à aucune règle précise d'interprétation: la plus élémentaire décence commande au musicien [...] de ne pas se « faire les doigts » sur ces arabesques, chez Chopin particulièrement, sont le plus souvent d'admirables mélodies, citées entre parenthèses, avec une sorte d'humilité dont il faut s'inspirer »<sup>1</sup>. La mélodie est *entonnée* de manière à ce

1. Roland de Candé, *Dictionnaire de musique*, [-], Éditions du Seuil, c1961, p. 191.

que les intervalles choisis, les intonations aiguës « touchent » les cordes vocales, tandis que dans la *Sonate* de Haydn il s'agit plutôt d'une sensation de mouvement des doigts sur le clavier.

Ce caractère vocal du thème du *Nocturne* peut justement expliquer pourquoi les arrêts qui apparaissent inévitablement de ci de là dans le texte sont interprétés par ces trois pianistes comme des césures nécessaires pour la reprise de souffle: la musique est « vocalisée » au piano.

La nature vocale des œuvres pianistiques des compositeurs romantiques exige une sensation aiguë de chaque intervalle et chaque intonation. Pour cette raison certaines des interprétations de Paderewski par exemple, peuvent créer un effet d'une progression « au toucher », d'un « tâtonnement », d'une quête de chaque nouveau son – et comme résultat, une sensation d'agitation, de frémissement, une espèce d'inquiétude latente. L'intériorisation des intonations qui considère les qualités expressives et la signification symbolique des intervalles, mène à la création des lignes mélodiques fragiles et sensibles, « écoutées » dans chacune de leurs étapes. Ainsi Paderewski joue la première pièce (*Des Abends*) des *Phantasiestücke op. 12* de Schumann (enregistrée en 1912, ill.22). La mélodie qui se dessine par les notes supérieures de la main droite – fine, oscillante et fragile (à quoi contribue la notation de triolets) où la quarte figure comme intervalle le plus large - représente des petites ascensions et chutes alternées. La continuité de la mélodie s'obtient par Paderewski grâce à une manière d'« entonner » très fine, à des accentuations des changements minuscules de la mélodie, à des liaisons particulières entre chaque paire de sons, à des gradations sensibles entre les intervalles donnés, à savoir, entre les secondes majeures ou mineures, les tierces et les quartes. Paderewski ne fait pas ici de syncopes sémantiques. La mélodie est toujours tenue au même niveau des liaisons aiguës entre les sons.

Au même type de mélodies sensiblement entonnées par Paderewski nous pouvons également attribuer son interprétation de la *Romance sans paroles en fa majeur, op. 53 no. 4 (Adagio)* de Mendelssohn (enregistrée en 1911). Le piano « vocalise » toutes les flexions de la mélodie au point de faire sentir « par les cordes vocales » les corrélations entre les intervalles.

Dans beaucoup de cas les qualités *polyphoniques* de la musique sont accentuées par un certain phrasé qui les met en évidence par des moyens assez simples et efficaces. Ainsi nous pouvons accentuer l'effet de la mise en relief d'un fragment musical en estompant les autres. Les deux niveaux qui se distinguent dans ce cas créent entre-eux des relations polyphoniques. Alfred Grünfeld par exemple, interprète le *Träumerei* des *Kinderszenen op. 15* de Schumann

(enregistré en 1913, ill.11) de manière à accentuer les débuts des phrases (les « volées » de la mélodie) en jouant *piano* les mouvement descendants (les accents dans les mesures 2 et 6 sont notés d'après le jeu de Grünfeld):



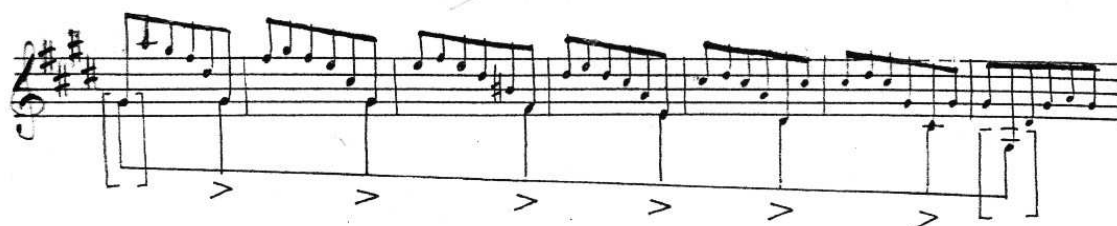
Robert Schumann, *Kinderszenen, Träumerei* (no. 7), mesures 1-8.

La finesse des intonations est comparable à celle de Paderewski. La distinction (presque imperceptible) est cependant dans le traitement de la ligne mélodique: indivise chez ce dernier, elle est par contre différenciée dans le *Träumerei* de Grünfeld; l'intonation de question-réponse trouvée dans le texte de Schumann et accentuée par le pianiste, crée un effet secondaire, à savoir le jeu du clair-obscur, qui à son tour dévoile le potentiel polyphonique de cette musique. Il faut également souligner le rôle des arches d'intonations, qui sont mises en relief par Grünfeld: les débuts des phrases selon ses caractéristiques mélodiques et dynamiques s'unissent dans un groupe qui s'oppose aux mouvements descendants.

Le travail polyphonique plus compliqué arrive avec la bifurcation de la mélodie par le moyen de l'isolement de certains segments et leurs distributions dans un certain ordre de façon à former une ligne supplémentaire de développement. Cela peut être des sons séparés ou des fragments mélodiques relativement courts situés dans une distance temporelle l'un à l'autre.

La méthode assez intéressante du « pointillisme » (qui sera étudiée plus tard) est un des facteurs qui exerce son influence sur le phrasé – comme c'est le cas avec Rachmaninov jouant le refrain de la *Valse en ut dièse mineur* de Chopin (enregistrée en 1927, ill.39). Le détail qui nous intéresse plus particulièrement est la deuxième apparition du refrain (après la section médiane). Rappelons que la mélodie de ce refrain est construite comme une chaîne d'accords

descendants décomposés. Dans la première période du refrain, précisément après la section médiane, Rachmaninov accentue tous les sons inférieurs de la mélodie qui remplissent une quinte depuis la dominante vers la tonique : *sol dièse, fa dièse, mi, ré dièse, ut dièse* (remarquons que Rachmaninov évite d'utiliser ces accents aux autres apparitions de ce refrain). Les sons-points accentués créent une ligne supplémentaire de façon telle que la mélodie se divise en deux couches : celle des sons accentués et celle des figurations mélodiques, plus légère :



Frédéric Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*, mesures 97-103.

Rachmaninov lui-même remarque la nécessité pour le pianiste de déterminer lui-même la conception et le plan architectural de l'œuvre: « Derrière chaque œuvre se trouve un plan architectural du compositeur »<sup>1</sup>. Dans ce cas, il a besoin de cette accentuation pour révéler la construction cachée de cette *Valse*. Nous pouvons d'ailleurs remarquer la ressemblance entre la première section et le refrain : toute la première section est construite comme les marches descendantes des intervalles parallèles où le rôle de la voix inférieure de la partie de la main droite est assez considérable (la valse commence par le *sol dièse* qui devient la ligne basse de la mélodie). Cette ligne chromatique descend progressivement de la dominante vers la tonique : *sol dièse, fa double dièse, fa dièse, mi, ré dièse, ré, ut dièse*. Après l'essor mélodique jusqu'à la quinte supérieure (le *sol dièse*) le modèle se répète.

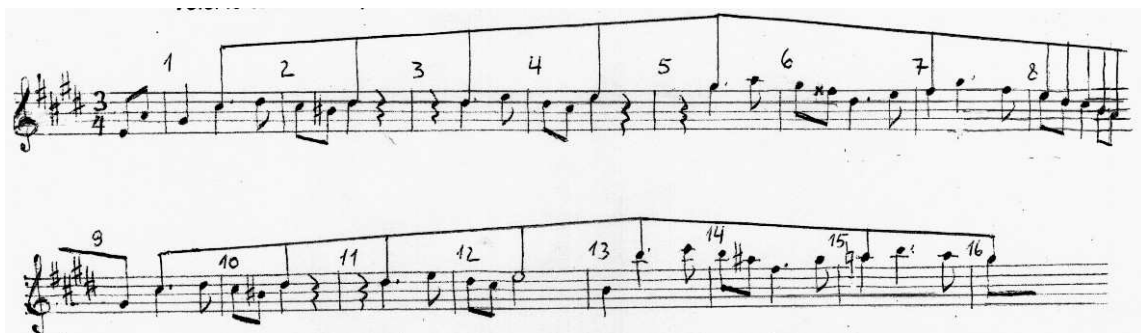
Le refrain est donc une variante réduite et allégée de la première section. C'est un résumé qui reproduit son plan général (de plus que la première section et le refrain ont le même diapason). Rachmaninov dévoile cette liaison. La question qui s'impose est cependant de savoir pour quelle raison il accentue cette ligne descendante seulement à la première période de la deuxième apparition de ce refrain. Nous pouvons supposer qu'après la première section

1. James Francis Cook, *Great Pianists on Piano Playing : Study Talks with foremost Virtuosos*, Philadelphia, Theo. Presser, 1913, p. 208.

il n'y avait pas de nécessité d'accentuer de nouveau ces événements tandis qu'après la deuxième section qui fait contraste avec la première, Rachmaninov voulait introduire par cette forme légère et discrète l'apparition de la reprise.

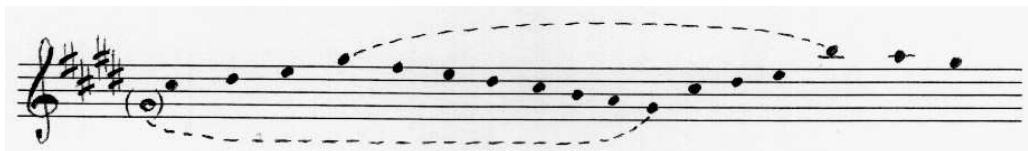
Comme on l'a vu, un morceau musical peut présenter plusieurs possibilités du phrasé, où chacune d'entre elles modifie l'image de l'œuvre. Nous allons étudier – sur la base de trois interprétations différentes – comment la corrélation entre les sons d'appui de la période initiale définit le caractère général de la même œuvre. Il s'agit des interprétations de la *Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3* de Chopin par I. Paderewski (enregistrée en 1930, ill.19), M. Rosenthal (1931, ill.28) et I. Friedman (1930, ill.61).

Voici la partie de la main droite (la mélodie) de la période initiale de la *Mazurka* avec les sons d'appui marqués:



Frédéric Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur, op. 63 no. 3*, mesures 1-8.

Les points d'appui du thème forment ainsi la ligne suivante:



Remarquons que les phrases ne sont pas égales; la première est plus longue que la deuxième, tandis que la troisième et la quatrième s'unissent dans une ligne de développement continue (mesures 5 - 9). Cette continuité – comme cela arrive souvent dans la musique de Chopin - est

conditionnée par les mouvements ascendants et descendants qui contribuent à l'indivisibilité du courant de la musique:



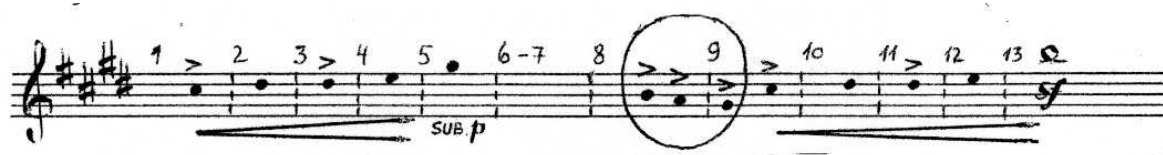
Mesures 5 – 9.

Paderewski conduit les sons d'appui accentués en *crescendo* vers le *sol dièse* de la deuxième octave (m. 3) – tendance encore renforcée avec la deuxième partie de la période où le *si* de la deuxième octave sera le point de sommet de la période:



Mesures 1 – 5, 9 -13.

Dans l'interprétation de Rosenthal nous pouvons observer une baisse dynamique soudaine vers le *sol dièse* (m. 3) - et cela après la tendance déjà tracée en *crescendo* du mouvement ascendant des premiers sons d'appui. Il accentue par ailleurs les sons *si*, *la*, *sol dièse* qui amènent à la deuxième partie de la période. Cette dernière par contre, a un sommet prononcé de façon très accentuée: le *si* de la deuxième octave. Voici l'échelle de la dynamique et des articulations:



Mesures 1 – 13.

Friedman, contrairement à Rosenthal et Paderewski, conduit la ligne mélodique de la première section de la *Mazurka* sans vraiment accentuer les point d'appui. Par ailleurs, il les nivelle, même quand il arrive à la zone de culmination avec le *si* comme point de sommet

supérieur. Il joue les sections extrêmes de la pièce dans le tempo relativement lent – facteur qui dans l'ensemble de « l'oblitération » (« l'aplanissement ») des sons d'appui crée une sensation plus statique et vague.

La tendance de Paderewski à obtenir des sommets supérieurs par le développement en *crescendo* - tracée déjà dans la première période - trouve sa continuation dans le déploiement ultérieur de la pièce. En se développant par ondes de *crescendo*, elle arrive à un de ses deux sommets principaux au moyen de l'augmentation progressive de la puissance sonore (mesures 61, 62) et enfin, la dernière « vague » amène au sommet final, le plus fort de la *Mazurka*:

Mesures 61-62, 71-76.

Bien que Rosenthal conduise la pièce à son sommet final de la même manière, son interprétation peut nous sembler plus capricieuse. Cet effet se crée grâce à la tendance à éviter une obtention directe, rectiligne des points de sommet. Ainsi il adoucit l'accès au *sol dièse* (mesure 5), en accentuant cependant le son *si* de la deuxième octave (mesure 13). Ce « contournement » de certaines culminations, en intensifiant d'autres, contribue à une imprévisibilité, subordonnée d'ailleurs à une certaine logique: en entrant en *forte* à la reprise, Rosenthal retient la musique envers le même *sol dièse*, afin d'arriver à un sommet, encore plus fort dans les mesures 61-62.

Les interprétations de Paderewski et de Rosenthal, comparables dans un certain sens, contrastent cependant avec celle de Friedman. L'absence des corrélations dynamiques prononcées entre les points d'appui dans la période initiale, exerce son influence également

sur le développement des parties extrêmes de la *Mazurka* et même sur sa partie médiane. Comme il a été déjà noté, le sommet de la période initiale, à savoir, le *si* de la deuxième octave (mesure 13) est nivelé par Friedman qui fait un *decrescendo* dans la zone de culmination. De la même manière le sommet final général de la pièce est interprété comme une évanescence, une dissipation.

L'atmosphère illusoire, transparente, statique des parties extrêmes est complétée d'ailleurs par le caractère dansant de la partie médiane avec son rythme résilient et précis. Effectivement, pendant que les interprétations dynamiques de Rosenthal et Paderewski adoucissent la partie médiane en la jouant d'une manière plus pensive et approfondie, Friedman trouve le moment de conflit nécessaire justement dans la vivacité et la rythmicité de cette partie.

Ces trois conceptions différentes du phrasé nous ouvrent la diversité des possibilités d'approches de la même *Mazurka*: ainsi nous pouvons comparer le monologue dramatique émouvant dans l'interprétation de Paderewski avec une pièce raffinée et capricieuse, pleine d'éclats soudains chez Rosenthal. Tous les deux de leurs coté s'opposent à l'interprétation lyrique et statique de Friedman - qui est d'ailleurs vivifiée par la musique de la partie médiane.



#### 4. L'espace et la polyphonie dans la musique des compositeurs romantiques.

##### Nature spatiale de la polyphonie. Schumann et Chopin

Dans le chapitre « Types divers de l'espace et du temps musical » nous distinguons le rôle extrêmement important du principe polyphonique – qui se perçoit à plusieurs niveaux, créant ainsi différents espaces musicaux. L'écriture proprement polyphonique n'est donc que la manifestation la plus évidente du phénomène d'une très large zone d'influence – parce que chaque élément d'une forme intégrale (qui limite et diffère l'œuvre d'art de son environnement) entre inévitablement en relation polyphonique non seulement avec les autres qui s'accomplissent simultanément avec lui, mais également avec ceux qui sont en distance à celui-ci dans le temps (ou dans l'espace, s'il s'agit des œuvres d'art plastiques ou de la peinture). La quasi-simultanéité des processus temporels (ou la *polyphonie à distance*, comme nous l'appelons) est donc un des facteurs quintessenciés qui contribue à la perception intégrale de l'œuvre musicale. Cette globalisation du principe polyphonique permet une sortie directe à l'espace musical imaginaire qui se crée naturellement à travers divers maillons et éléments adjacents ou lointains qui interagissent dans un cadre donné (c'est à dire, la forme) ; pourtant ladite perception *holistique* est plutôt « spatiale » que temporelle car, en se comprimant dans notre imagination, le temps se neutralise en cédant place à une interaction simultanée des éléments – qui est déjà quasi spatiale.

Le style d'écriture polyphonique, en représentant une certaine vision du monde, subit naturellement des modifications qui peuvent être très considérables (si on compare les œuvres polyphoniques de Bach, Händel, Beethoven, Brahms, Taneev, Schostakovitch ou Hindemith). La polyphonie à distance révèle cependant pas tout autant de différences entre les œuvres, les compositeurs et les époques, car la nature des segments spécifiques qui entrent dans des relations polyphoniques ainsi que leur juxtaposition et leur interaction individuelle définissent tant des particularités individuelles latentes de l'auteur, que des qualités plus globales qui caractérisent une certaine époque. Nous allons donc analyser les œuvres de deux des plus grands « polyphonistes » romantiques, tout à fait différents dans leur approche de la forme et qui représentent par leur art deux mondes d'images assez contrastants – Schumann et Chopin – de la position de ces deux types de la polyphonie, à savoir, du point de vue de leur technique proprement polyphonique et d'un autre côté, du point de vue de l'« espace » musical créé par leurs œuvres résultant de la polyphonie à distance.

## a. La polyphonie de Schumann

Dans les œuvres pour piano de Schumann nous trouvons pas mal d'exemples de l'écriture polyphonique – pouvant tromper l'auditeur impressionné par le travail contrapuntique intensif évident, tandis que l'autre niveau de sa polyphonie, peut-être déterminant, reste encore invisible. Des techniques canoniques, des imitations flexibles et élégantes du thème qui passe d'une voix à l'autre, des contrepoints qui combinent plusieurs lignes mélodiques pénètrent sa musique. Voici un exemple des *Études symphoniques* où le thème principal se combine avec un autre dans le soprano (polyphonie qui est parfaitement mise en relief avec le *rubato* – il s'agit des retardements de la basse par rapport au soprano – dans l'interprétation de A. Cortot (enregistrée en 3/1929, Small Queen's Hall, London, ill.54) :

Robert Schumann, *Études symphoniques*, Troisième variation, mesures 1-5.

Le contrepoint schumannien prend parfois la forme spatiale assez voyante (pas sans des moments mystiques) dans des œuvres comme la dernière pièce des *Kreisleriana* : le thème principal, joyeux et léger, crée pourtant une image ambivalente au fond des basses profondes et asymétriques :

*Kreisleriana*, pièce no. 8, mesures 1-4.

Et voici une application élégante de la technique canonique (No. 2 des *Kreisleriana* : *Intermezzo II*) :

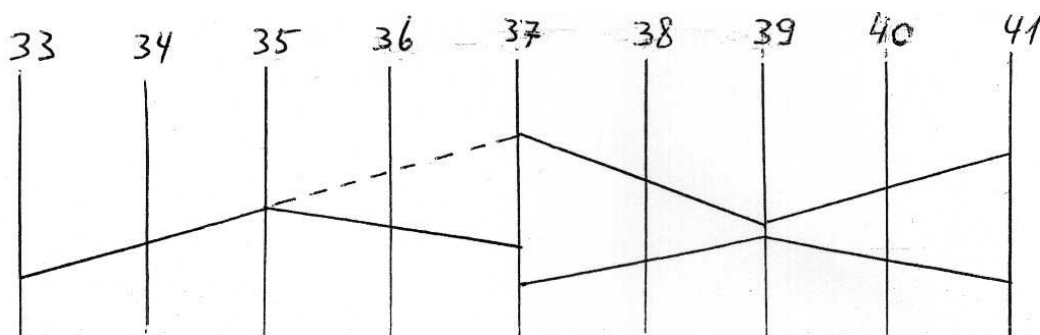
*Kreisleriana*, pièce no. 2, *Intermezzo*, mesures 1-4.

Ou encore des canons du No. 3 des *Kreisleriana* (« Etwas langsamer »)

*Kreisleriana*, pièce no. 3, mesures 33- 49.

Remarquons que ce dernier exemple nous démontre une finesse exceptionnelle du travail contrapuntique. Le thème, construit comme mouvement ascendant et descendant en secondes, se différencie en deux lignes, ascendante dans la voix inférieure et descendante dans la voix supérieure (mesure 37). À noter que la mélodie de la voix supérieure est perçue comme un

motif essentiellement nouveau en apparaissant dans la mesure 35 avec le long son *sol* sur le sommet supérieur du thème. L'absence des sons *ut* et *ré* dans le mouvement ascendant du soprano (*sol, la, si, [ut], [ré], mi bémol*), ainsi que les modifications rythmiques (l'élimination de la régularité qui cède place à un dessin rythmique recherché) masquent sa nature de gamme et ses liens avec le thème initial. En dévoilant cette parenté nous constatons de même la présence d'une technique canonique assez strictement appliquée qui peut être représentée dans le schéma graphique suivant (mesures 33 – 41) :

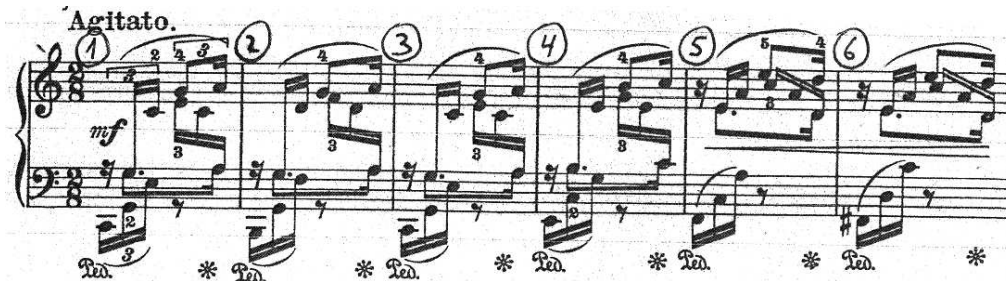


Le travail contrapuntique continue avec la même intensité : à partir de la mesure 41 c'est un nouveau canon qui apparaît (jusqu'à la mesure 44). Il prend comme modèle la fin du canon précédent (la ligne descendante du soprano). Ce petit canon découvre un détail intéressant de la polyphonie des romantiques, à savoir la perception des sons de l'octave comme deux sons indépendants appartenant à des deux lignes mélodiques différentes (voir les mesures 42 et 44). Le style du jeu *rubato* (ici dans le sens de la non-coïncidence des sons) est indispensable dans ce cas, puisse qu'il accentue justement cette indépendance polyphonique de sons qui peuvent autrement sembler un simple doublement de la ligne principale – ce qu'on peut observer dans les interprétations de V. Horowitz (9/1985 ou 1968) ou A. Cortot (7/1935).

Dans une autre pièce (*Aufschwung*, des *Phantasiestücke*) ce clivage de l'octave en deux voix indépendantes est donné dans la forme d'un *rubato* « écrit » (mesures 26-28 et 30-32) :

*Phantasiestücke*, pièce no. 2 (*Aufschwung*), mesures 26-32.

En anticipant, notons qu'un phénomène pareil des « octaves contrapuntiques » se trouve également chez Chopin, particulièrement dans le *Prélude no. 1 en ut majeur* :



Frédéric Chopin, *Prélude en ut majeur*, op. 28 no. 1, mesures 1-6.

Ou dans la *Mazurka op. 24 no. 4 en si bémol mineur* :

*Mazurka en si bémol mineur*, op. 24 no. 4, mesures 54-59.

Il est assez indicatif que, d'après W. von Lenz, ce dernier fragment fut conçu par l'auteur comme un *chœur* de voix féminines<sup>1</sup>. Il ne s'agit donc pas du tout d'un simple doublement de la mélodie, mais de deux voix indépendantes – comme il est d'ailleurs joué par certains pianistes tels que M. Rosenthal ou V. de Pachmann, à savoir, avec une légère différenciation temporelle entre ces deux lignes, autrement dit, avec le *rubato*.

En fait, c'est souvent dans les détails presque imperceptibles que nous trouvons la finesse de l'art polyphonique des romantiques. Avec une simplicité apparente, ce sont surtout des pièces courtes et modestes (aussi du point de vue de la texture) qui présentent une difficulté considérable d'interprétation – voici *Des Abends* des *Phantasiestücke* de Schumann comme un des nombreux exemples :

1. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006, p. 108.

Sehr innig zu spielen.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

*p* *Pedal* *p* *rit.*

Robert Schumann, *Phantasiestücke*, pièce no. 1 (*Des Abends*), mesures 1-26.

Il est assez aisé de passer à trois temps (trois croches) en allant d'après la mélodie de la voix supérieure – ce qu'on observe dans beaucoup d'interprétations – en annulant ainsi tout le raffinement rythmico-métrique et polyphonique de cette pièce. Une des interprétations les plus attentives et pensives est sans doute celle de I. Paderewski (enregistrée en 1912, ill.22), qui met en relief le caractère oscillant créé par la contradiction métrique ainsi que le travail polyphonique qui s'accomplit entre les deux voix de la main droite (la « polyphonie cachée ») – particulièrement l'imitation de la mélodie par la voix quasi « statique » :

9 10 11 12

mesures 9-12.

À partir de la mesure 21 nous observons un renversement en double contrepoint avec un décalage du temps : le premier son de la mélodie dans la voix inférieure vient en retard d'une double croche par rapport à ce qui précède (où les premiers sons de chaque mesure tombaient toujours sur le temps fort). Cette déviation temporelle, résultant d'un travail contrapuntique très recherché, nous découvre également un *spatialement* nouveau aspect de cette mélodie – comme si en mettant en évidence d'autres facettes, cachées jusqu'à présent. La sensation spatiale se renforce encore plus avec un nouveau changement - celui de la tonalité et du registre, avec le retour à l'agencement métrique initial de la mélodie, dans la mesure 25. Il convient de nous rendre cependant compte que le travail contrapuntique qui contribue à cette sensation de modifications spatiales se réalise avec des moyens assez ascétiques, presque minimalistes – également comme il est d'ailleurs dans les autres exemples de la musique schumannienne donnés ici. Presque rien ne se passe – tandis qu'il y a des processus internes importants qui s'accomplissent : et c'est ici quelque part la ligne presque imperceptible qui lie la technique proprement contrapuntique de Schumann avec la polyphonie d'un ordre supérieur qui se trouve dans ses œuvres. Dans le cas de *Des Abends*, il s'agit du jeu d'espaces créé par le travail contrapuntique. D'autre part, si nous revenons à l'exemple du *Numéro 8* des *Kreisleriana*, étudié plus haut, nous pouvons remarquer que la combinaison de la partie de la basse, mise en relief avec le thème principal des voix supérieures qui « se cache » et puis apparaît de nouveau, nous évoque à la fois des associations spatiales et théâtrales. L'ambiguïté de cette image crée l'impression d'une présence de plusieurs réalités. Ainsi nous découvrons l'autre côté de la polyphonie schumannienne : il s'agit de « la polyphonie d'images ». Les thèmes-images peuvent être présentés simultanément, comme dans la variation des *Études symphoniques* ici, ou dans la dernière pièce des *Kreisleriana* – ou progressivement, comme dans son *Carnaval*.

Il convient de noter ici une particularité de la pensée musicale de Schumann – d'ailleurs commune avec un compositeur d'une autre époque, à savoir, S. Prokofiev : la « morphogenèse » musicale qui résulte de l'interaction de fragments plus ou moins contrastants et fermés en soi d'une pièce (comme dans le *No. 2* des *Kreisleriana* par exemple) ou, plus globalement, de l'interaction de pièces-images courtes dans le cadre d'un cycle. Pour ainsi dire, Schumann ne développe pas sa musique ; même son travail contrapuntique intense (canons ou imitations de courte durée) ne sert donc qu'à l'intensification de la sensation des apparitions et des interactions brusques des « micro-images ». Quant à ses grands cycles, tels que le *Carnaval*, ils ne sont pourtant pas une représentation progressive ou narrative de divers morceaux musicaux ; c'est une forme *mobile* de pièces *statiques* qui agissent dans leur

ensemble en créant ainsi la polyphonie et l'espace. Née de la sensation de l'unité de cette multitude de personnages, la *polyphonie* de Schumann nous les présente successivement, en gardant en même temps la sensation d'une simultanéité : pendant que l'une d'entre elles est observée « à la loupe » (c'est-à-dire, présentée, jouée), les autres sont inévitablement observables dans le fond.

La fuite d'idées kaléidoscopique dans les cycles de Schumann crée parfois le phénomène de déplacement, où un fragment musical intervient dans un autre sans que le premier ne s'arrête. Telle est la forme du *Préambule* du *Carnaval*, par exemple, qui renforce encore plus l'impression d'action simultanée des thèmes :

*Carnaval, Prélude*, mesures 62-74.

Nous pouvons parler ainsi d'une « saturation » de la solution spatiale de la musique schumannienne : le « héros » (renouvelé à chaque apparition) se présente toujours sur un fond « personnifié » - comparable de façon paradoxale à la *Madone Sixtine* de Raphaël, entourée d'images légèrement distinguées au fond. Ladite « saturation » mentale de l'espace musical peut nous expliquer également l'abondance de techniques polyphoniques. Évidemment, il ne s'agit pas de la polyphonie de Bach où les pensées philosophiques profondes, transformées en idées musicales, sont conduites du début jusqu'à la fin de l'œuvre en découvrant tout le potentiel du matériau initial. Le contrepoint de Schumann a des qualités assez perceptibles de jeu ; il est plutôt théâtral – ce qui d'ailleurs justifie la courte durée de chaque technique appliquée. Ce n'est réellement que la même apparition momentanée des « héros » dans le fond « personnifié » en miniature, consistant en micro-personnages semblables à celui qui se présente en ce moment, dont chacun est prêt d' « émerger » brusquement à son tour.



## b. Le monde spatio-polyphonique de Chopin

Le côté polyphonique de la musique chopinienne est moins évident que celui de Schumann. Il n'utilisait presque jamais de techniques contrapuntiques (un des rares exemples est celui de la coda de *la Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3* où il utilise la technique canonique), bien que la pensée contrapuntique imprègne pratiquement toutes ses œuvres – ce qui donna d'ailleurs raison à la remarque de Charles Rosen en ce que « Chopin était le plus grand spécialiste de contrepoint depuis Mozart »<sup>1</sup>. C'est de Mozart et de Bach – des compositeurs qu'il aimait le plus – qu'il tenait sa polyphonie ; il est d'ailleurs connu que la seule partition qu'il avait prise avec lui à Majorque était le *Clavier bien tempéré*. Voici la citation d'une leçon de M. Rosenthal sur la *Valse en mi mineur, œuvre posthume* de Chopin (*Etude*, octobre 1933) qui peut nous donner une idée de l'influence que les œuvres de Bach exerçaient sur lui :

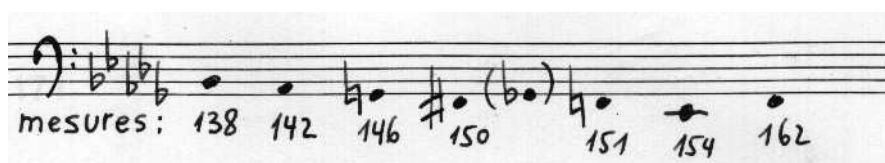
Le deuxième thème a beaucoup de choses qui caractérisent les premières apparitions du style chopinien. Schumann avait écrit qu'il reconnaissait les compositeurs d'après leurs basses. Le deuxième thème s'ouvre ainsi (m. 24 à 32) :

1. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, p. 285.

La main gauche représente des accords de sixtes descendants chromatiquement. Les notes de la basse (m. 25 – 32: *mi, ré dièse, ré, ut dièse, ut, si, si, mi*) forment un motif qui de manière assez étonnante, apparaît dans le *Crucifixus* de la *Messe en si mineur* de Bach, sur laquelle Liszt a composé ses variations magnifiques. [...]

Cette ressemblance de thèmes peut-être une pure coïncidence; mais il ne faut pas oublier que Chopin nous rappelle souvent Bach – le deuxième thème de son *Concerto en fa mineur*, par exemple, où il essayait (non pas sans succès) de faire sonner les hauteurs et les profondeurs de la *Fantaisie chromatique* - avec l'aide de Bach – et encore dans sa *Mazurka en si bémol mineur op. 24 [no. 4]* où il utilise, dans les mesures initiales, l'inversion du thème d'une *Fugue pour l'orgue*<sup>1</sup>.

Notons que la formule ancienne de *basso ostinato* mentionnée par Rosenthal, était assez largement utilisée par Chopin. Rappelons-nous la basse chromatiquement descendante dans le thème principal du premier mouvement de sa *Première sonate pour piano en ut mineur* (mesures 1-4 : *ut, si, si bémol, la, la bémol, sol* etc.) ou dans le thème du *Trio* (mesures 1, 4, 8, 9 : *sol, fa dièse, fa, mi bémol* etc). V. Protopopov distingue par contre des applications d'une autre formule de l'*ostinato* ancien, à savoir, sa variante ascendante dans le thème principal du premier mouvement de la *Deuxième Sonate pour piano*. « Il est curieux, - écrit-il cependant, - que dans la zone de sommet de la forme, où dans la partie de la main droite se restaure la figure rythmico-mélodique principale, c'est justement la formule descendante d'*ostinato* qui monte à la surface dans les basses »<sup>2</sup> :



Frédéric Chopin, *Deuxième Sonate en si bémol mineur op. 35, Premier Mouvement*, mesures 138-162 (la ligne de la basse).

1. Mark Mitchell, Allan Evans (éd.), *Moriz Rosenthal in Word and Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Pr., c2006, p. 2.

2. Vladimir Protopopov, « О сонатно циклической форме в произведениях Шопена » [« Sur la forme de sonate dans les œuvres de Chopin »] in *Questions de la forme musicale*, V. Protopopov (éd.), 2e éd., Moscou, Muzika, 1972, pp. 170-171.

Ce n'est pas l'application de techniques contrapuntiques, comme des imitations ou des canons, largement utilisées par Schumann, mais plutôt la logique interne de la conduite des voix qui se rapporte souvent à la forme en entier, qui caractérise le travail polyphonique de Chopin. Il est assez probant que la structure fondamentale de certaines de ses œuvres a été analysée par H. Schenker dans son travail *Five graphic music analyses*. Ces analyses des œuvres choisies de Haydn, Bach et Chopin (dont le choix n'est pas un hasard!) et particulièrement, l'analyse de deux *Études* de ce dernier, celles en *fa majeur op. 10 no. 8* et en *ut mineur op. 10 no. 12* démontre la logique surprenante de la direction des voix. Référons-nous donc à une de ces analyses, à savoir, à celle plus détaillée (« Vordergrund ») de l'*Étude en ut mineur op. 10 no. 12* (la *Révolutionnaire*)<sup>1</sup> :

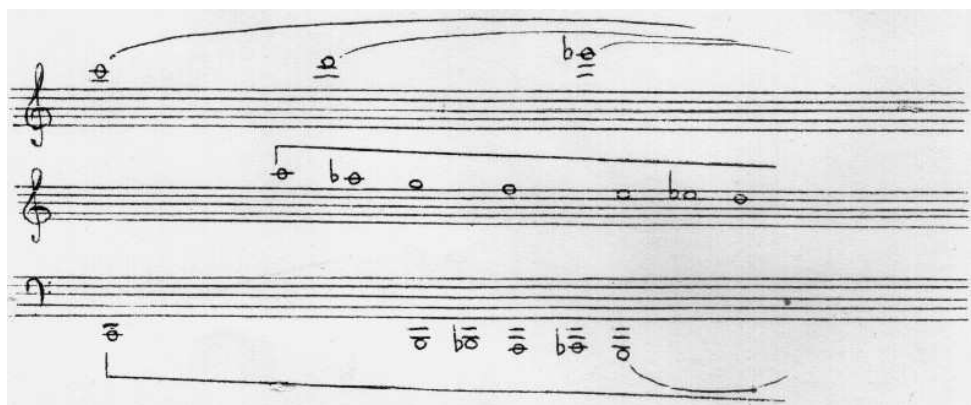
The image shows a musical score for Chopin's Étude in C minor, Op. 10, No. 12, measures 9-18. The score is annotated with Schenkerian analysis symbols. A large bracket labeled "1. Quartzug C - B<sub>1</sub> - A<sub>s1</sub> - G<sub>1</sub>" spans measures 10-18. Above the staff, a dashed line indicates a melodic contour. Below the staff, various symbols like "3", "2", and "1" are present. At the bottom, there are labels for "I", "IV", and "V".

Mesures 9-18.

Nous voyons dans la première phrase (mesures 10-18) que la ligne mélodique, construite suivant le principe de « question-réponse » (*f - p*), est divisée en deux lignes-motifs. Le supérieur (la « question ») contient les sons *ut*, *ré*, *mi bémol*, alors que l'inférieur (la « réponse ») fait un déroulement descendant qui comprend les sons *la*, *la bémol*, *sol*, *fa*, *mi*, *mi bémol*, *ré*. Le schéma indique cependant, par la ligne discontinue que le son *mi bémol* de la troisième octave (du motif supérieur) correspond également aux sons *mi bémol* et puis à *ré* de la deuxième octave à la fin de la phrase. Quant à la basse, elle reste immobile sur la tonique

1. Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses*, New York, Dover Publications, c1969, p. 57.

pendant quatre mesures, après quoi elle commence à descendre de façon chromatique jusqu'à la note *sol* de la contre-octave. Le schéma nous représente ainsi trois lignes dont la basse répète de manière presque canonique le déroulement descendant de la ligne médiane, alors que la ligne supérieure « plane » sur trois sons dans la troisième octave :



Notons d'ailleurs que le plan général de la conduite des voix de l'*Étude no. 12* démontre également une logique conditionnée par les lois contrapuntiques anciennes. Ainsi le point du sommet supérieur de la ligne mélodique (le son le plus haut) tombe sur la note *la bémol* de la troisième octave (mesure 37) – et cela est, conformément à la lois, la seule ascension à ce sommet pendant la pièce (à l'exception de certains passages qui commencent leur mouvement descendant de cette note). Remarquons également que c'est le moment de distance la plus large entre les voix : la basse arrive au son *fa* de la contre-octave, le plus bas jusque là. Quant au sommet inférieur, il arrive vers la fin de la pièce : la note *ut* de la sous-contre-octave.

En continuant les idées schenkeriennes, Charles Rosen lui aussi démontre la logique de la conduite des voix dans les œuvres de Chopin, particulièrement – ce qui est encore plus passionnant – à travers des exemples monophoniques de sa musique, comme le *Finale* de la *Deuxième Sonate* ou la section médiane de la *Polonaise en fa dièse mineur op. 44*. Il faut cependant se rendre compte que la technique de la « polyphonie monophonique », ou la « polyphonie cachée », largement utilisée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Bach, Händel et d'autres compositeurs de cette époque, n'est qu'une des manifestations de la « polyphonie en distance » ; en exposant progressivement (ou « chronologiquement ») plusieurs événements mélodiques enfermés dans une seule ligne, elle arrive à l'effet de leur perception simultanée :



Johann Sebastian Bach, *Fugue en la mineur pour orgue*, début.

Cette technique est appliquée par Chopin dans la section médiane de la *Polonaise en fa dièse mineur op. 44* (un excellent exemple de sa musique militaire) :

The image displays a page of musical notation for Chopin's *Polonaise in F# minor, Op. 44*. The score is written for piano and is in 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes, characteristic of Chopin's military-style music. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into systems, with measure numbers 77, 82, 85, 88, 91, and 94 marked at the beginning of their respective systems. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). Fingerings and articulation marks like accents and slurs are present throughout. The word "Tad." appears below the bass staff in several measures, and asterisks are placed between systems.

97

Musical score for measures 97-100. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are three asterisks (\*) below the bass staff, each aligned with a measure. The first measure of each system is marked with a 'Ped.' (pedal) symbol.

100

Musical score for measures 100-103. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns. There are two asterisks (\*) below the bass staff, each aligned with a measure. The first measure of each system is marked with a 'Ped.' (pedal) symbol.

103

Musical score for measures 103-106. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a triplet of eighth notes in the treble staff in the first measure. There are three asterisks (\*) below the bass staff, each aligned with a measure. The first measure of each system is marked with a 'Ped.' (pedal) symbol.

106

Musical score for measures 106-109. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a triplet of eighth notes in the treble staff in the second measure and a trill in the treble staff in the third measure. There are three asterisks (\*) below the bass staff, each aligned with a measure. The first measure of each system is marked with a 'Ped.' (pedal) symbol.

109

Musical score for measures 109-112. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a trill in the treble staff in the second measure. There are four asterisks (\*) below the bass staff, each aligned with a measure. The first measure of each system is marked with a 'Ped.' (pedal) symbol.

112

Musical score for measures 112-115. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a trill in the treble staff in the first measure. There are two asterisks (\*) below the bass staff, each aligned with a measure. The first measure of each system is marked with a 'Ped.' (pedal) symbol.

114

116 *poco* *a*

118 *poco* *dim.*

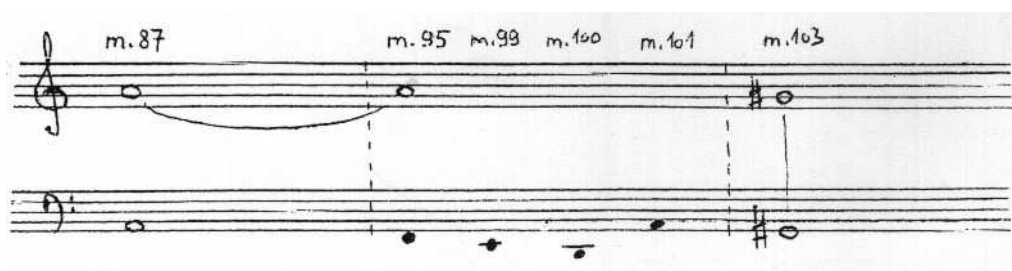
120

122

124 *rall.* *>pp*

Les douze premières mesures de la première partie de la section médiane (jusqu'à la mesure 95) – écrite en forme de A B A – nous présentent une seule ligne mélodique jouée à deux mains et doublée en octave. Les qualités du matériau musical (notamment son côté rythmique) font penser à une orchestration virtuelle où les triples croches sont jouées d'un tambour et les croches jouées par des tympans. Le son-ostinato *la* de la première octave qui apparaît pour la première fois dans la mesure 87 peut être joué d'une trompette – voici quelque tracé rapide d'une orchestration imaginaire évoqué par le caractère militaire de la musique. Le plan harmonique nous présente une succession d'accords arpégés sur le fond de l'ostinato sur le son *la* de la basse et le soprano. À partir de la mesure 95 nous observons le début d'un processus assez important, à savoir, la bifurcation des lignes du soprano et de la basse où cette dernière commence à conduire sa propre ligne de développement. L'effet produit par ce clivage – après douze mesures de répétition du même son – s'obtient avec la réalisation que le son *la* de la basse n'était en fait pas principal comme celui du soprano, mais le début d'une ligne mélodique<sup>1</sup>.

Le *sol dièse* du début de la partie médiane, qui vient après seize mesures de la répétition du son *la*, est perçu comme un renouvellement tant attendu (mesure 103). Le fait que ce son apparaisse dans tous les registres renforce l'impression que toute la première partie n'était qu'une longue préparation « dissonante » à lui. Le plan contrapuntique des lignes de la basse et du soprano de la première partie de la section médiane est donc le suivant :

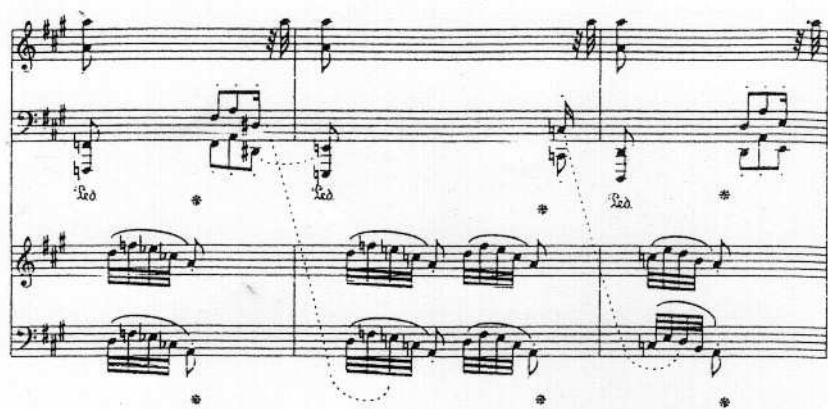


Mesures 87-103.

Le travail devient encore plus radical à partir de la mesure 111 où chacun des trois motifs s'associe avec son registre. Ainsi Chopin traduit la technique de la « polyphonie cachée » en une conception nouvelle de la distinction des registres. Le schéma de Ch. Rosen nous démontre cette différenciation des motifs :

1. Cette analyse est basée sur celle de Ch. Rosen de la même œuvre (Charles Rosen, *The Romantic Generation*, *op. cit.*, pp. 286-292).



Mesures 122-124<sup>1</sup>.

### Le *Finale* de la *Sonate* op. 35 : de l'écriture à l'interprétation

Le *Finale* de la *Deuxième Sonate* occupe une place particulière non seulement parmi les œuvres de Chopin-même, mais également dans toute la littérature pianistique – il est l'exemple inégalé de travail contrapuntique intense limité dans une seule ligne mélodique. Conçue à l'exécution *legato*, *presto* et *sotto voce*, presque sans indications dynamiques, avec des figures rythmiques invariables de triolets, cette musique hypnotise par ses qualités suggestives, par des harmonies clignotantes, par la création d'un réseau polyphonique recherché, par le jeu rythmique qui confronte diverses vitesses. Toute cette richesse des moyens d'expression est d'ailleurs compressée de la façon la plus intensive dans une courte pièce qui passe comme un instant fugitif. À noter que certains pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle, comme par exemple Moriz Rosenthal, insistaient pour jouer cette pièce sans pédale – contrairement à une autre tradition, celle des pianistes russes tels qu'A. Rubinstein et S. Rachmaninov, adhérents de la lecture de programme qui exigeait naturellement l'utilisation de la pédale (« le vent qui hurle sur les tombeaux, après le départ de la procession funèbre »). Quant à la version de Rosenthal (qui lui était probablement transmise par Mikuli, qui fut un des élèves de Chopin), elle correspond d'ailleurs aux indications du compositeur-même qui s'opposait à toute lecture « programmatique » de sa musique ; nous pouvons supposer donc que celle de Rosenthal devait être assez proche de l'idée originale de l'auteur. Indubitablement, elle découvre et exacerbe les qualités musicales notées ci-dessus en contribuant ainsi à la mise en relief de divers espaces et temps qui se créent en abondance dans cette pièce.

1. Charles Rosen, *op. cit.*, p. 292.

## L'écriture

Comme nous pouvons le voir dans le texte musical, la « mélodie », constamment changeante est formée de différents types de successions harmoniques avec un nombre variable de voix (donnant l'impression de se réduire par moments à une seule ligne) – ce qui nous permet de distinguer les évolutions linéaires des voix des accords formés. Le schéma des 20 premières mesures donné ci-dessous différencie la texture du *Finale* en fonction de certains paramètres (jusqu'à la fin de la mesure 16 et encore deux mesures (17-18) où quelques autres principes entrent en vigueur) qui sont donc les suivants :

- La ligne de la voix supérieure rythmiquement notée conformément au texte original de Chopin (ligne A)
- Les successions harmoniques (ligne B)
- La ligne de la voix inférieure rythmiquement notée conformément au texte original de Chopin (ligne C)
- La ligne générale de mouvement de la voix inférieure (ligne D)
- À partir de la mesure 9 : la ligne commune de mouvement des voix supérieure et inférieure et à partir de la mesure 13 : la ligne générale de la voix supérieure (ligne A1)

Tout est noté d'après la partie de la main droite de la partition originale :

① ② ③

A

B

C

D

Presto

1 2 4 5 1 2 1 1 2 1 4 5 1 2 1 3 1 3 5 1 2 1 2 3 5 1 2

sotto voce e legato

4 1 5 3 4 4 4 1 5 3 4 2 1 2 1 5 3

④ ⑤ ⑥

A

B

C

D

1 2 4 1 2 5 4 1 3 5 2 4 2 1 2 4 2 3 5 1 2 4 2 3 5

2 1 2 1 4 1 3 2 5 1 3 5 4 2 3 2 1 5 4 2 3 2 1

This page contains a handwritten musical score for guitar, organized into six measures (7-12). The notation is as follows:

- Staff A1:** Treble clef, key signature of three flats (B-flat major/D minor). Measure 7 starts with a circled '7'. Measure 8 has a circled '8'. Measure 9 has a circled '9' and a circled '(#0)'. Measure 10 has a circled '10'. Measure 11 has a circled '11'. Measure 12 has a circled '12'.
- Staff A:** Treble clef, same key signature. Contains melodic lines with slurs and triplets.
- Staff B:** Treble clef, same key signature. Contains complex chordal textures with many accidentals and some circled notes.
- Staff C:** Treble clef, same key signature. Contains melodic lines with triplets and slurs.
- Staff D:** Treble clef, same key signature. Contains simple melodic lines with slurs.
- Piano Accompaniment:** Grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. Includes detailed fingerings (numbers 1-5) and a '7' in the bass clef.

A1

A

B

C

D

13 14 15

Handwritten musical score for guitar, featuring six staves. The top five staves (A1, A, B, C, D) are for guitar, and the bottom two are for piano accompaniment. The score is divided into three measures, numbered 13, 14, and 15 at the top. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The guitar part includes various techniques such as triplets, slurs, and bends. The piano part includes fingerings and a circled chord in measure 15.

Handwritten musical score for a piece in B-flat major, measures 16-18. The score includes staves for A1, A, B, C, D, and piano accompaniment. Measures 16 and 17 are marked with circled numbers. The piano part features complex rhythmic patterns with fingerings.

Measures 16 and 17 are marked with circled numbers. The piano part features complex rhythmic patterns with fingerings.

Measures 16 and 17 are marked with circled numbers. The piano part features complex rhythmic patterns with fingerings.

Handwritten musical score for measures 19-21 of the second sonata in B-flat minor, Op. 35, Finale. The score consists of seven staves. The first staff shows measure numbers 19, 20, and 21. The second through sixth staves show melodic lines with various ornaments and slurs. The seventh staff shows a piano accompaniment with fingerings.

Measure 19:  $\text{bb}^{\circ}$  (B-flat with a circle)

Measure 20:  $\text{bb}^{\circ}$  (B-flat with a circle)

Measure 21:  $\text{bb}^{\circ}$  (B-flat with a circle)

Fingerings for the piano accompaniment (bottom staff):

Measure 19: 4 3 1 3

Measure 20: 5 2 1 4

Measure 21: 1 4 2 5 3 1 3

Nous voyons que les voix supérieure et inférieure de la « mélodie » créent deux lignes contrapuntiques complémentaires de longue durée tandis que les voix médianes forment avec les voix extrêmes le remplissage harmonique de densités variables (voir ligne B). Les séquences des trois premières mesures amènent à une extension (épaississement) sonore (mesure 4) après quoi la musique arrive à un autre stade de développement. À partir de la mesure 5 nous observons l'ambiguïté tonale intéressante avec deux processus harmoniques parallèles. Les tons voisins et les appogiatures forment plusieurs successions différentes qui vont en parallèle. Ainsi dans les mesures 5-6 nous observons les relations T-D simultanément en deux tonalités éloignées, celles de *si bémol mineur* et de *la majeur* (voir ligne B). Dans les mesures 7-8 la polytonalité devient encore plus compliquée en insistant à la fois sur les accords de *mi majeur* (conservé de la mesure précédente), de *mi bémol majeur* et de *sol majeur* (mesure 7) et ensuite sur les accords de *ré mineur*, de *mi bémol mineur* et de *la bémol mineur* (mesure 8). Ce scintillement harmonique<sup>1</sup> amène à un épisode encore plus intensif du point de vue à la fois harmonique et contrapuntique (mesures 9-12). Les changements rapides de tonalités produits par une seule mélodie partagée pratiquement en deux registres (tout en gardant l'aptitude pianistique) créent deux lignes contrapuntiques remarquées également par Ch. Rosen qui accentue d'ailleurs l'attention sur la différence entre les deux successions quasi-identiques (mesures 9-10 et 11-12). Les voix supérieure et inférieure créées dans les mesures 9-10 forment des relations polyphoniques par la bifurcation en deux lignes et une collision à la fin<sup>2</sup> :



Les mesures 11-12, presque semblables à deux mesures précédentes, forment cependant (à cause du rythme harmonique différent) une seule conséquence chromatique d'une voix découpée en deux octaves :

1. Une polytonalité de la sorte est souvent utilisée par Chopin, parfois de manière assez discrète, comme par exemple, dans le *Prélude no. 7 en la majeur* où on peut découvrir au sein de la tonalité principale fondamentalement notée, « des « allusions » tangibles à d'autres tonalités qui passent comme une ombre au deuxième plan : *ut dièse mineur* (mesure 3-4), et encore plus sensible, *si mineur* (mesures 4-5) (voir : Maurice Bonfeld, *Анализ музыкальных произведений: структуры тональной музыки [Analyse des œuvres musicales : structures de la musique tonale]* (2e partie), Moscou, Vlado, 2003, p. 46).

2. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, op. cit., p. 302.





Ainsi, « Chopin illustre dans ce passage une des leçons les plus grandes du contrepoint de Bach : non seulement plusieurs voix peuvent être produites d'une seule voix, mais une peut être également produite de plusieurs »<sup>1</sup>.

La ligne A1 démontre la réduction des deux processus, celui de la « basse » et de la voix supérieure en simple mouvement chromatique – ce qui nous permet d'accentuer notre attention sur les courts épisodes d'une grande importance qui s'accomplissent à la fin de la mesure 10 – début de la mesure 11 et analogiquement, à la fin de la mesure 12 – début de la mesure 13. Il s'agit des marches chromatiques ascendantes courtes (*ut bémol, ut, ré bémol, mi bémol, mi* et *ut dièse, ré, mi bémol, mi, fa*). Elles résument et contrebalancent de façon très concentrée les processus chromatiques descendants réalisés par les deux voix extrêmes analysés ci-dessus. D'un côté, psychologiquement parlant, elles « annulent » rapidement les résultats « difficilement » obtenus des mouvements descendants de la ligne mélodique bifurquée en deux voix par des courts glissements d'une seule voix. D'un autre côté, ces courts glissements ne sont pas si simples parce qu'ils dynamisent et résument *harmoniquement* les processus qui lui précèdent. Remarquons tout d'abord que ce sont les premiers mouvements proprement successifs chromatiques depuis le début de la pièce – qui d'ailleurs frayent le chemin à une ligne de développement significative de processus ascendants et descendants progressifs qui arrivent à leur sommet vers la fin de la pièce (mesures 61-62) et qui vont être analysés un peu plus tard.

Comme il a été précédemment noté, ces courts épisodes chromatiques ascendants créent des champs sonores (qui résument de manière comprimée intensive les processus chromatiques latents qui les précèdent) – raison pour laquelle elles sont notées comme des notes blanches dans la ligne de la voix supérieure (la ligne A). En fait, nous avons affaire à une sorte de micro-polyphonie où chaque son est en même temps une ligne, alors que les « caillots » de plusieurs lignes identiques forment une masse sonore concentrée – technique d'écriture qui sera plus élaborée encore au XX<sup>e</sup> siècle (G. Ligeti), mais assez novatrice à l'époque de Chopin. Il ne s'agit donc pas d'une réduction de la texture en *une ligne mélodique*, comme cela pourrait

---

1. *Ibid.*, p. 302.

sembler, mais d'un *clivage* où chaque son de la gamme représente une ligne indépendante des autres.

En traversant des épisodes semblables à ceux-ci (mesures 13-14), la musique aboutit à une courte détente harmonique (mesure 15 et début 16) – pour arriver à la prochaine étape de développement de la « micro-polyphonie », cette fois-ci considérablement plus compliquée (mesures 17-19). En fait, le mouvement commence même un peu avant la mesure 17 (à partir des deux derniers sons de la mesure 16 : *mi dièse, fa dièse* – qui « restent en l'air » en rajoutant de cette manière deux intervalles dissonants à la masse sonore). La « partition » du schéma, déduite de la texture originale, différencie le mouvement successif des sons de la « polyphonie cachée » en six voix indépendantes (nombre qui découle logiquement du texte original – jusqu'à la mesure 19 où une nouvelle voix – *si double bémol* de la première octave – rentre dans le champs sonore en signifiant le début d'une nouvelle ligne mélodique). Cela nous permet d'observer plus clairement les mouvements internes de chaque ligne, ainsi que le plan général des mouvements trouvés en elle. Nous voyons donc qu'il ne s'agit pas de simples séquences avec un mouvement parallèle des voix, mais d'un processus polyphonique assez logique et évident avec des notes de longue durée qui restent « immobiles » au fond d'un mouvement continu qui implique différentes directions des voix (voir les flèches et les arches dans le schéma).

N'ayant pas la possibilité d'analyser ici en détail tout le texte du *Finale*, concentrons-nous sur un fragment vers la fin de la pièce (mesures 61-64) se manifestant comme une certaine généralisation de l'évolution intensive du processus « micro-polyphonique » qui devient de plus en plus complexe et recherché. Voici une « orchestration » éventuelle, comparable à celle du schéma précédent :

The image shows a handwritten musical score for six staves, divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure is labeled with a circled '61' and the second with a circled '62'. All staves begin with a bass clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).  
- The first five staves are primarily melodic lines. The first two staves use dashed lines to indicate slurs over notes. The third and fourth staves use solid lines with arrows to indicate slurs or phrasing. The fifth staff also uses a solid line with an arrow.  
- The sixth staff is a piano accompaniment, consisting of two staves joined by a brace. The upper part of the piano part features a series of eighth-note chords, while the lower part features a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.  
- The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, key signatures, slurs, arrows, and note heads.

(63) (64)

Handwritten musical score for measures 63 and 64. The score consists of 12 individual staves and a grand staff at the bottom. Each staff begins with a bass clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). A vertical dashed line separates measure 63 from measure 64. Above the first staff, there are handwritten annotations: a circled '63' above the first measure, a circled '64' above the second measure, and a horizontal line with a downward-pointing arrow above the second measure. Between the first and second staves, there are handwritten notes: 'f' and 'h' with arrows pointing to the second measure, and a dashed line with a downward-pointing arrow. Between the second and third staves, there are handwritten notes: 'b' and 'h' with an arrow pointing to the second measure, and a dashed line with a downward-pointing arrow. The remaining staves show various handwritten annotations including circles, arrows, and lines, indicating specific musical techniques or fingerings. The grand staff at the bottom shows a piano accompaniment with a bass line and a treble line.

Après un mouvement semblable à celui qui s'accomplit dans les mesures 17-19 (mesures 61-62) nous observons une brusque volée, une remarquable expansion du spectre, et par la suite, un accroissement du nombre des voix (mesures 63-64) – qui forment une texture polyphonique ramifiée.

Il faut noter que dans le panorama des modifications temporelles nombreuses du *Finale*, auxquelles contribuent en premier lieu les changements des types de mouvement ainsi que la vitesse des successions harmoniques, les zones de la « micro-polyphonie », comme celles des mesures 17-20, 61-64 et autres occupent une place particulière. Ce sont des moments d'ambiguïté rythmique où à la continuité incontestable du mouvement contredit une sensation de « figement », d'une suspension, semblable à celui d'un roue qui a l'air d'être immobile avec une augmentation de vitesse des rotations. D'un autre côté, c'est la « micro-polyphonie » qui crée la sensation d'une longue durée, d'une linéarité de chaque son des groupes ascendants/descendants, qui neutralise considérablement la vitesse.

Revenons au schéma précédent, plus précisément, à la ligne D qui fixe les points principaux dans le développement de la voix inférieure en traçant ainsi sa progression générale. Nous pouvons observer que cette ligne crée un mouvement progressif descendant en tons ou demi-tons jusqu'à la note *fa* (mesure 4), après quoi elle change sa direction en commençant un mouvement descendant qui arrive au *si bémol* (mesure 10). Après un court mouvement « mixte » dans les mesures 11-12, la ligne « reste en l'air », alors qu'un autre mouvement dans un autre registre commence son chemin (à partir de la mesure 13). Nous allons voir cependant que ce changement de registre porte un caractère provisoire et que cela n'est en fait qu'un déplacement de courte durée afin de descendre de nouveau et renouveler le mouvement chromatique (mesure 16 etc.). De telles montées sont toujours subordonnées à une logique dans la conduite des voix qui comportent une descente suivante – comme par exemple la montée dans les mesures 27-28 qui implique une descente de longue durée vers la reprise.

En observant la structure intervalle de la ligne « basse » (ligne D), on trouve de nombreuses analogies avec les mouvements ascendants (descendants) successifs analysés plus haut. N'ayant pas d'appartenance tonale fortement marquée, ses fragments forment des gammes de secondes majeures ou mineures. Nous pouvons voir que la ligne générale de la voix inférieure est composée des mêmes intervalles en faisant également des mouvements ascendants ou descendants – qui répètent parfois précisément les micro-structures des mouvements successifs « micro-polyphoniques ». Ainsi par exemple les six premiers sons de la « basse » forment la même structure intervalle que les six premières notes des groupes ascendants de la mesure 19, ou de la mesure 57 ou 61 (dans ces deux derniers cas dans un renversement) ; les

sons *la, si bémol, ut, ré bémol mi bémol, fa* de la troisième et la quatrième mesure de la « basse » reproduisent exactement la formule du premier groupe de la mesure 18. Cette ressemblance fait penser à une certaine unité d'intonations, une certaine image intervalle (et même harmonique) générale de la pièce qui s'expriment à différents niveaux, à partir des petites structures répétitives et en terminant par la ligne globale du développement. À noter que les gammes composées suivant le principe d'alternance fréquente de secondes majeures et mineures (utilisées plus tard par N. Rimski-Korsakov et O. Messiaen) forment souvent l'accord de septième diminuée par lequel la pièce commence – ce qui fait encore une preuve de ladite unité.

Il convient également de rendre compte de deux moments qui sont liés au travail contrapuntique de cette pièce. D'un côté, c'est le principe d'*anticipation* par la ligne générale de la voix inférieure du matériau musical qui formera peu après les morceaux « micro-polyphoniques », à savoir, des mouvements descendants et ascendants successifs : avant d'apparaître, ils existent pourtant de façon latente dans le mouvement progressif de la « basse » qui « prépare » leur future apparition plus évidente. D'un autre côté, la « basse », en reproduisant lesdits mouvements en *augmentation du temps*, démontre une des techniques polyphoniques répandues, à savoir, la modification rythmique (métrique) du matériau.

Examinons maintenant les lignes A et C qui reproduisent de façon rythmiquement exacte les évolutions des deux voix les plus actives et permanentes (parmi le nombre constamment variable des voix), celles de la voix inférieure et du « soprano ». Rythmiquement complémentaires, elles créent des dessins rythmiques syncopés, comparables à ceux du jazz. La ligne de la voix supérieure (ligne A) arrive à son premier sommet vers la fin de la mesure 14 (le son *la bémol* de la deuxième octave), après quoi la musique descend pour une assez longue période en laissant ce son « abandonné » (voir aussi les mesures 14-15 de la ligne A1) qui crée, comme nous pouvons le voir plus tard dans le texte, une arche avec le sommet supérieur principal qui s'accomplit dans les mesures 48-49 :

The image displays a musical score with two staves, A and C, in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into two sections. The first section, labeled '14', shows a melodic line in the upper voice (Staff A) that reaches a peak on a B-flat note in the second octave. The lower voice (Staff C) provides a rhythmic accompaniment. The second section, labeled '48', shows a continuation of the melodic line in the upper voice, which is connected to the peak of measure 14 by a dashed line, indicating a long-term structural relationship. The lower voice continues with a similar rhythmic pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Ainsi donc le son *la bémol* de la mesure 14 reçoit une continuation logique qui forme une ligne ascendante : *la bémol, la bécarre, si bémol, ut*. Ce dernier son (le *ut*) est justement le point de sommet supérieur une fois utilisé pendant la pièce. Ainsi comme dans l'*Étude no. 12* analysée plus haut, Chopin respecte la loi du contrepoint rigoureux qui prévoit une seule exploitation des sommets supérieur et inférieur (ce dernier tombe sur le début de la mesure 65 : le son *fa* de la contre-octave – voir ici le deuxième schéma).

### L'interprétation (L. Godowsky)

Comme on l'a montré, les voix extrêmes créent deux lignes complémentaires rythmiquement recherchées – en formant une sorte de canevas, d'un continuum sonore qui laisse des possibilités infinies pour la technique « pointilliste » d'extraction et de mise en relief de certains segments de ces deux couches. Du point de vue d'application de ladite technique, il est extrêmement intéressant d'analyser l'interprétation de Léopold Godowsky (enregistrée en 1930, Londres, ill.35) de cette pièce, imprégnée de scintillements des petites « lumières » créées par des accentuations de certains sons pris de-ci de-là dans les deux lignes. Ainsi par exemple il accentue les sons *fa* et *mi* bécarre de la voix supérieure dans la mesure 5 et ensuite les sons *mi bémol* et *ré* dans la mesure 7 en révélant de cette manière la continuité de la ligne descendante :

Dans des endroits analogues dans la reprise, Godowsky rajoute certains segments de la voix inférieure en créant une vraie texture polyphonique. Il accentue tous les sons des quatre premières mesures de la voix inférieure notés dans la ligne C du premier schéma (le début de la reprise est identique au début de la pièce, à partir de la mesure 39 jusqu'à la mesure 46) et puis, accentue encore les sons *fa* et *mi bécarre* de la voix supérieure (voir la ligne A dans la mesure 5 du premier schéma) et par la suite les sons *fa, fa bémol, mi bémol et ré* (la ligne A, fin de la mesure 6 et la mesure 7). Ainsi les lignes A et C de notre schéma servent de « canevas latent » continu pour la mise en relief de certains segments qui se trouvent en lui. En résultat

de ces sons accentués, nous obtenons un dialogue polyphonique de deux voix au fond de la masse sonore continue – dialogue qui, grâce aux syncopes (voir les lignes A et C du premier schéma), porte paradoxalement un caractère rythmique de musique de jazz.

Un autre exemple de mise en relief de certains sons des lignes latentes est celui des mesures 31-34, où Godowsky accentue le mouvement descendant de la voix supérieure – avec un *diminuendo* à la fin de chaque maillon de la séquence, ce qui crée un effet de cloches :

À noter qu'en mettant en relief un certain groupe de sons, Godowsky varie les accents – qui tombent parfois sur les sons de la main droite ou sur les sons identiques de la main gauche de la ligne mélodique doublée. Remarquons à cet égard que, pratiquement toutes les caractéristiques de la ligne continue, constamment variable de cette pièce, abordées ci-dessus – le travail contrapuntique, les modifications spatio-temporelles (moments des épaissement-détente, de mouvement-blocage), le jeu des couleurs-tonalités, le jeu des spectres etc. – ont un double effet produit par la doublure de cette ligne.

Nous voyons ainsi que l'image qui se crée est – bien qu'enfermée dans une très courte pièce – beaucoup plus profonde, vaste et diversifiée que ses réelles limites temporelles. D'ailleurs, les premières mesures de la pièce – la succession des accords instables, assez éloignés de la tonalité principale, en *sotto voce* – brisent encore plus ces limites par l'impression créée que la musique ait commencé avant même son vrai début fixé dans la partition. Soulignons cependant qu'il s'agit indubitablement d'une seule image dont la force est justement dans la richesse spatio-temporelle qu'elle nous démontre. Les modifications permanentes de la vitesse des événements, de la densité, des types de travail contrapuntique, des harmonies, nous découvrent de différents aspects qui, comme les diverses facettes d'une pierre précieuse expriment ses états différents – tout en gardant l'intégralité de l'image.



### **Le cas de la *Marche funèbre* de la *Sonate op. 35*. Polyphonie d'images spatio-temporelles : mesuré et infini, réel et métaphysique**

Prenons un autre exemple qui, bien qu'appartenant à la même *Sonate*, est cependant tout à fait différent du point de vue du contenu imaginaire et de la solution formelle, à savoir à la célèbre *Marche Funèbre*. Du point de vue de sa forme, elle est basée sur deux images, celle de la *Marche* elle-même qui constitue le matériau musical des parties extrêmes de la forme et d'autre part, la musique de la partie médiane qui crée un fort contraste avec cette dernière. La forme A-B-A nous présente donc successivement les matériaux musicaux différents où la musique de la *Marche* encadre la pièce. Naturellement, l'effet de la *polyphonie à distance* unit les matériaux des parties extrêmes en une seule image qui s'oppose à celle de la partie médiane, alors que ces deux images entrent en relations polyphoniques entre elles en créant de cette manière une simultanéité de leur perception. L'interprétation bien connue de S. Rachmaninov (1930, ill.38) accentue encore plus cette interaction simultanée des deux images par des moyens dynamiques, à savoir, par un *crescendo* graduel qui arrive à *fortissimo* vers la fin de la reprise qui se termine brusquement en cédant place à la musique très calme de la partie médiane, « interrompue » par une « invasion » de la reprise, toujours en *fortissimo*. Remarquons d'ailleurs que la pièce nous représente deux types d'organisation temporelle. D'un côté, grâce au rythme inébranlable du pas, accompagné par un *crescendo* graduel du *piano* au *fortissimo* de la première partie et inversement, par un *diminuendo* qui arrive encore au *piano* dans les dernières mesures de la reprise qui créent l'effet d'approche et d'éloignement, nous nous sentons un certain laps de temps presque « mesurable » (le temps requis pour que le « convoi » s'approche et s'éloigne de nouveau), tandis que d'un autre côté, la musique sublime du milieu échappe à toute définition temporelle éventuelle. L'effet de « fusion » des parties extrêmes, accentué par la dynamique de Rachmaninov (*le fortissimo* de la fin de la première partie et du début de la reprise), renforce encore plus la sensation d'un « déplacement » de la partie médiane à une autre dimension spatiale : elle s'accomplit en parallèle avec la musique de la *Marche* qui, pour ainsi dire, « n'était jamais interrompue » (voir le dessin graphique dans le chapitre *Types divers de l'espace musical*).

Nous pouvons ainsi constater la présence de deux types d'organisation temporelle qui se mettent en relations polyphoniques entre eux : mesuré et infini. La musique de la partie médiane crée une couche des réflexions intemporelles, d'une demeure dans la sphère transcendante pendant l'approximation et l'éloignement de la *Marche*.

Il nous faut cependant nous rendre compte qu'en présentant deux matériaux musicaux, la pièce révèle deux sphères figuratives, mais non pas deux personnages différents, comme il

arrive souvent dans la musique de Schumann par exemple. Réellement, ces deux sphères ne sont que deux facettes différentes d'une seule image qui se trouve simultanément dans deux états émotionnels, celui du tragique, du lugubre de la marche et d'un autre côté, l'autre, celui des réflexions métaphysiques. La polyphonie qui résulte des interactions figuratives, spatiales et temporelles, ne sert donc qu'à l'approfondissement émotionnel d'une seule source – celle du héros principal bifurqué entre les deux sensations. C'est ici en fait la différence principale de la « morphogénèse » (dans le sens de l'approche de la forme qui découle à son tour de la perception du monde très individuelle) chopinienne par rapport à celle de Schumann. Alors que ce dernier arrive à l'intégralité de la forme par des moyens de la fusion en un seul ensemble des diverses images-personnages, la forme chopinienne à son tour provient souvent d'une seule image initiale, en l'approfondissant par la création de différentes conditions spatio-temporelles, ou, autrement dit, en créant des sphères contrastantes à l'intérieur d'elle. En traduisant ceci en langage des arts plastiques, tels que la sculpture par exemple, l'on peut dire que le matériau initial de Schumann consiste en plusieurs objets plastiques à réunir afin de composer une œuvre d'art intégrale, tandis que Chopin a une seule masse primordiale à modifier (un morceau de pierre, d'argile ou de bois).

-----  
-----  
-----

Évidemment, une conclusion pareille doit impliquer un certain nombre d'exceptions. Ainsi, nous avons des exemples de la musique schumanienne qui ne portent pas un caractère kaléidoscopique, mais au contraire créent l'impression d'une unité de l'image, telles que ses *Études Symphoniques*. D'un autre côté, nous pouvons nous rappeler assez facilement des œuvres de Chopin construites suivant le principe mosaïque (comme par exemple, certaines de ses *Mazurkas* ou *Valses*). À noter que le principe de juxtaposition des matériaux très contrastants dans le cadre d'une forme A-B-A n'est d'ailleurs pas inhérent uniquement à Chopin (rappelons-nous parmi les nombreux exemples le deuxième mouvement de la *Sonate no. 59 en mi bémol majeur* de Haydn avec la partie médiane romantiquement agitée, ou les *Impromptus* de Schubert). Par ailleurs, le principe kaléidoscopique de succession de divers matériaux musicaux isolés (distincts) peut se trouver non seulement dans les œuvres de Schumann, mais aussi dans la musique d'autres compositeurs, d'autres époques, comme le Beethoven tardif ou Prokofiev, n'étant pas nécessairement lié au caractère d'une représentation successive de personnages-masques (les œuvres tardives de Beethoven par exemple, évoquent toutes autres sensations). Ce qui est important cependant, c'est l'application spécifique individuelle d'un certain principe dans chaque cas donné ainsi que la fréquence des sensations spécifiques semblables qui se lèvent avec les applications de ce principe chez un artiste.

Encore, la forme A-B-A qui comprend des matériaux contrastants n'est inévitablement pas perçue dans chacune de ses incarnations comme le clivage d'une image en plusieurs couches-facettes. Ce qui crée cette impression, c'est surtout la nature du matériau musical-même ainsi que les détails, parfois presque imperceptibles – ce que nous pouvons observer non seulement dans la *Marche Funèbre*, mais dans les autres œuvres de Chopin, telles que le *Scherzo* de la même *Deuxième Sonate* ou de la *Troisième Sonate*, ou dans la *Valse en sol bémol majeur* etc.

La polyphonie de Chopin, en provenant d'une image primordialement intégrale (ou *holistique*), implique des relations linéaires d'intonations considérablement plus continues que celle de Schumann. Les lignes traversantes forment un réseau de liens qui, en créant de nombreuses interactions contrapuntiques, contribuent également – en tant que facteur d'adhérence – à l'intégralité de l'image. En appliquant la terminologie de B. Assafiev, il utilise largement le « système des arches » (voir son livre *Forme musicale comme processus*) que nous avons pu voir dans le *Finale* de la *Deuxième Sonate* (par exemple, dans la formation de la zone du sommet supérieur bifurqué entre les mesures 14 et 48-49) et que nous voyons aussi dans les analyses de Schenker des *Études en fa majeur op. 10 no. 8* et *en ut mineur op. 10 no. 12*.

Quels problèmes la connaissance des processus et des phénomènes analysés ci-dessus pose-t-elle donc devant l'interprète ? La compréhension des facteurs profonds qui déterminent la structure générale et la charge émotionnelle de l'œuvre ouvre sans doute un champ large d'activité pour le processus émotionnel-intellectuel qui se trouve dans la base d'une interprétation créative. La liberté de choix donnée ainsi à l'interprète lui permet de « manipuler » les nombreuses données qui se trouvent à sa disposition et de sélectionner parmi-elles celles qui peuvent contribuer à l'image conçue. Cette image apparaît donc comme résultat d'une décision à la fois constructive et créative – qui peut être complètement différente si l'on compare des interprétations de plusieurs artistes. Ainsi, les lignes contrapuntiques du *Finale* de la *Deuxième Sonate* de Chopin, accentuées par L. Godowsky, sont considérablement nivelées dans les interprétations de la même pièce de S. Rachmaninov de I. Friedman ou d'A. Cortot – ce qui à son tour résulte d'une certaine décision émotionnelle-intellectuelle basée sur l'idée de la fugacité d'une sonorité homogène (remarquons que les incarnations spécifiques de cette idée amènent chez ces artistes à des images spatio-temporelles dissemblables). L'interprétation de J. Hofmann des *Kreisleriana* (1938) découvre d'autre part le côté coloré-orchestral de cette œuvre – comme par exemple dans le *No. 2* (ill.52) où le pianiste souligne de façon variable divers registres et voix internes (en estompant les autres) pendant toute la pièce. Un nombre infini d'exemples de différentes interprétations nous démontre des combinaisons diverses de solutions individuelles basées sur la détection des processus internes cachés à l'intérieur de l'œuvre musicale.

## Chapitre 3 : Les particularités du style du XIX<sup>e</sup> siècle comme réflexion de la perception spatiale-temporelle de l'époque

### 1. Le *rubato*

#### a. La partition : code à déchiffrer

Les classiques – nos prédécesseurs-olympiens, qui vécurent une toute autre vie que la notre, avec sa nervosité et sa vanité – réalisaient, comme il nous semble toutefois, l'impossibilité de placer certaines de leurs idées dans les cadres du rythme et du tempo indiqués par eux-mêmes. Les indications *Adagio* et *Allegro* chez Bach changent parfois pendant la même mesure. Haydn et Mozart utilisèrent souvent des termes qui laissaient à l'interprète une liberté absolue du tempo-rythme, tel *cadenza* ou *ad libitum*. Beethoven – le plus humain, le plus passionné des classiques, le seul compositeur qui arriva à exprimer ses pensées avec l'exactitude la plus maximale sur le papier – indiquait les tempi et la dynamique avec une précision particulière. Si l'on prend les premiers mouvements des *Sonates op. 57* et *op. 111*, ou l'*Adagio* de l'opus 106, et surtout le début de l'*Adagio* de l'opus 110, le malaise et la confusion des adhérents du tempo fixe et du métronome seront évidents quand ils essayeront de jouer ces œuvres ou de les enseigner. Toutefois, même Beethoven – avec sa tendance incroyable, presque anormale à l'exactitude et malgré sa connaissance large de la terminologie italienne (ce qui manque à presque tous les compositeurs modernes) – ne pouvait pas tout fixer toujours exactement. Pourquoi ? Parce qu'il n'est pas tout simple dans l'expression musicale et, par conséquent, n'est pas si clair et déterminable. Le texte de l'œuvre musicale n'est qu'une forme, une sorte de maquette ; quant à l'interprète – le chanteur ou le joueur d'un instrument – il l'anime et en tant que tel il doit avoir une certaine liberté, une voix prépondérante. Et c'est justement cela le *tempo rubato* au sens moderne<sup>1</sup>.

L'article d'Ignacy Jan Paderewski *Tempo rubato*, écrit dans le début du XX<sup>e</sup> siècle – dont cette présente citation est tirée – nous semble extrêmement intéressant de plusieurs points de vue à la fois : comme réflexion des idées de Paderewski lui-même, comme expression du style pianistique de son époque (qui à son tour fut en grande partie la continuation de celle de Chopin, de Liszt et de Rubinstein) et enfin, en tant que source importante qui « fait la lumière » sur le phénomène de *rubato*, cette technique (et cette notion), si fuyante et obscure – bien que suscitant un intérêt croissant aujourd'hui.

---

1. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005, p. 227.

Évidemment, le principe de *rubato* fut utilisé bien avant l'époque romantique ; nous trouverons déjà chez Frescobaldi (le préface à *Fiori musicali*, 1630) des remarques intéressantes pour les exécutants où il recommande ne pas suivre ponctuellement les mesures, mais de s'abandonner aux mouvements. Quant aux classiques viennois, eux aussi – comme le note Paderewski – ils s'approchaient du même effet par de nombreuses remarques :

[...] à la manière de C. Ph. E. Bach, les maîtres viennois utilisent tous trois le *tenuto* (ou *vibrato*), recherchent une certaine fluidité du discours à travers de multiples annotations créant un effet de *tempo rubato* : *perdendosi* (« en se perdant »), *calando* (« en ralentissant et en diminuant le son »), *smorzando* (« en diminuant, en s'éteignant »), *ritardando* (« en ralentissant »), *sempre piu largo* (« toujours plus lent »), *accelerando* (« en accélérant »), *a piacere (ad libitum)*, ou entrecouperent leurs textes de silences expressifs, de récits et de passages de virtuosité non mesurés (qui se rencontrent par exemple dans l'*adagio con espressione* de la *Sonate op. 27 no. 1* de Beethoven<sup>1</sup>).

« Tous les dictionnaires donnent une traduction littéraire : « temps dérobé, « volé » (Paderewski)<sup>2</sup>. Ainsi il l'est par exemple dans le *Vocabulaire de la musique romantique* (de la fin du XX<sup>e</sup> siècle) : « Temps dérobé, volé. Le terme provient du verbe italien *rubare*, dérivé du latin *rapere* (voler) »<sup>3</sup>. Paderewski écrit à ce sujet :

La forme la plus simple et répandue se trouve dans le *ritenuto* ou le *ritardando* où, comme il est connu, les notes correspondantes sont allongées. Mais quand les notes s'allongent, le temps ne se vole point : où il y a une augmentation, il n'y a pas de soustraction. Et bien que nous repoussions l'expression « temps volé » (ou « dérobé »), il faut admettre cependant que dans la base du *tempo rubato* se trouve une certaine négligence des prérogatives du rythme et du tempo. La traduction française : *mouvement dérobé* nous semble mieux que les autres (qui n'est d'ailleurs pas elle aussi suffisante pour le terme du *tempo rubato* dans son sens moderne). La version française signifie une déviation de la discipline métrique, de l'adhérence des durées. Nous croyons qu'il s'agit ici d'un « mouvement fuyant »<sup>4</sup>.

1. Marie-Claire Beltrando-Patier (direction), *Histoire de la musique : la musique occidentale du Moyen Age à nos jours*, [-], Bordas (Collection Marc Honegger), 1982, pp. 359-360.

2. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », *op. cit.*, pp. 227-228.

3. Christian Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, [Montrouge], Minerve, 1997, p. 173.

4. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », *op. cit.*, p. 228.

« A l'époque romantique, - écrit l'auteur du *Vocabulaire* plus tard dans le texte, - il qualifie surtout le jeu de Chopin, la main gauche jouant en mesure (« le maître de chapelle », selon le musicien), tandis que la main droite anticipe ou tarde légèrement par rapport à cette même mesure »<sup>1</sup>. Cette idée souvent mentionnée – qui vient probablement de Chopin lui-même<sup>2</sup> – est cependant contestée par Paderewski qui écrit à propos de ce sujet :

Il est peu probable que cette histoire puisse être reçue sans esprit critique. Même si elle est véritable, le grand compositeur lui-même contredit à sa propre position – par exemple dans des œuvres merveilleuses tels que l'*Étude en ut dièse mineur op. 25 no. 7*, les *Préludes en si mineur et en sol mineur*, la *Polonaise en ut mineur* (pour ne pas mentionner beaucoup de fragments des autres chefs-d'œuvres) : la main gauche ici n'est donc pas du tout chef d'orchestre, mais au contraire, la prima donna.

Les souvenirs de certains contemporains sur le jeu de Chopin ne reflètent pas cette théorie. Berlioz accentue dans tous les sens que Chopin ne pouvait pas jouer rythmiquement, alors que sir Charles Hallé confirme avoir prouvé à Chopin que dans certaines de ses *Mazurkas* il joue en quatre quatre au lieu de trois quatre (auquel Chopin à son tour répondit avec humour que c'est - soi disant - tout à fait dans l'esprit polonais). Comme nous le voyons, Berlioz et Hallé témoignent clairement contre Chopin. Mais Berlioz, bien qu'ayant un sens raffiné de la teinte sonore, n'était pas du tout émotif [...] Quant à sir Charles Hallé, cet honorable maître et remarquable pianiste (bien qu'assez sec) – avec ses connaissances si approfondies – devait savoir encore une chose : notre cœur, ce métronome naturel sous l'influence des émotions cesse de battre régulièrement - dans la physiologie ce phénomène s'appelle l'*arythmie*<sup>3</sup>.

Malgré le sens de la critique, de l'ironie et de l'hyperbole propre à Paderewski, nous devons accepter que certaines de ses idées exprimées abordent des questions de première importance de l'interprétation musicale, à savoir, le raffinement rythmique et métrique inhérent à toute musique (savante et populaire) ou, d'après Paderewski, le « mouvement fuyant ». Quand il s'agit de la fixation des événements musicaux sur papier, autrement dit, de la partition musicale, il est bien évident qu'initialement elle n'avait point comme but de refléter toute la

1. Christian Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, op. cit.


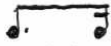
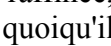
2. Chopin demandait souvent « qu'en même temps il y eut dans la partie accompagnante jouée par la main gauche un rigoureux maintien du mouvement et dans la partie chantante, une liberté d'expression comportant altération du temps » (Cf. *Des souvenirs de Georges Matthias*, cité par I. Philipp, « Reflexions sur l'art du piano » dans *Le Menestrel*, 93<sup>e</sup> année, no. 33, Paris, août 1931, p. 356).

3. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », op. cit., pp. 226-227.

flexibilité et la souplesse de la pensée musicale, mais servait d'un « message codé » pour un assez petit cercle d'initiés. Ces documents chiffrés, ces « sortes de maquettes » (d'après Paderewski)<sup>1</sup>, deviennent de plus en plus difficiles à décoder si l'on s'éloigne à travers les siècles – parce que, d'un côté la tradition s'oublie avec la disparition de ceux qui la gardaient et d'un autre parce que ces derniers avaient la tendance beaucoup plus forte qu'aux époques plus tardives de s'appuyer moins sur la fixation écrite, mais plutôt sur la tradition orale. Cette dernière tenait en soi toute la diversité et la complicité de variations (rythmiques, dynamiques, des hauteurs de sons etc.) que la partition – si déjà existait – ne pouvait pas les refléter.

« ... Il faut que dans les pièces d'un mouvement lent ou modéré les notes les plus brèves soient jouées avec quelque inégalité, bien qu'à la vue elles paraissent être de la même valeur, et l'on doit appuyer sur les notes fortes, c'est à dire les première, troisième, cinquième, septième, plus que sur celles qui passent, c'est à dire les deuxième, quatrième, sixième, huitième, quoiqu'il ne faille pourtant pas les tenir aussi longtemps que si elles étaient pointées [...] ».

Il [Quantz, 1752] ressort de ce texte que l'inégalité ne doit pas consister à remplacer mécaniquement toute chaîne de croches

 par la formule  ; infiniment plus raffinée, l'inégalité se rapproche davantage de la proportion  quoiqu'il paraisse impossible d'en donner une représentation graphique exacte. En fait, l'inégalité doit être si subtile que l'oreille ne la perçoit pas en tant que variété rythmique, mais plutôt comme une sorte de *rubato* élégant, une « grâce négligée » selon l'expression de J. Playford<sup>2</sup>.

De la même source nous apprenons que la mélodie médiévale fut susceptible de variations rythmiques : « [...] ces chants [il s'agit du *Chansonnier Cangé*], dont une grande partie, au moins les plus ornés, demandaient un rythme *rubato*, difficile à noter au moyen d'écriture du XIII<sup>e</sup> siècle [...] »<sup>3</sup>.

1. *Ibid.*, p. 227.

2. Marie-Claire Beltrando-Patier (direction), *Histoire de la musique : la musique occidentale du Moyen Age à nos jours*, op. cit., p. 322.

3. *Ibid.*, p. 73.

## b. « L'inexactitude précise » de l'œuvre d'art : La nature zonée des rythmes et des mètres musicaux. L'idée générale et ses variations

Ainsi nous arrivons au sujet – aussi important que délicat – de « l'inexactitude précise » des œuvres d'art. « Il n'est pas tout simple dans l'expression musicale », « n'est pas si clair et déterminable »<sup>1</sup>, - dit Paderewski. Comme il nous est souvent difficile de trouver dans l'architecture ou dans l'art visuel d'antan des formes géométriques précises (des cercles ou des rectangles), ainsi dans la musique il n'existait presque pas de formules rythmiques exactes ; c'est justement pour cela qu'une « exécution » numérique des textes musicaux connus – précise du point de vue des durées – peut nous sembler inégale, bizarre, « raboteuse ». Bien qu'interprétant de façon assez vague le phénomène d'arythmie, Paderewski avait cependant de bonnes raisons de nous proposer la comparaison du battement du cœur avec les rythmes musicaux ; la précision de l'art (comme dans la nature et dans notre corps) est conditionnée par des lois assez souples, basées sur une mutabilité, sur un mouvement permanent - ou un *mouvement fuyant*.

Paradoxalement, une certaine irrégularité des formes cubiques (ou rondes) dans l'architecture par exemple, peut accentuer – et même renforcer – la caractéristique de cette forme en leur contribuant une vivacité et un mouvement intérieur ; de la même manière, l'altération d'une formule rythmique peut exacerber son acuité, sa singularité. L'image d'une forme (graphique, volumétrique ou musicale) est donc « instable », autrement dit, elle permet des **variations** qui peuvent être parfois assez considérables.

Nous nous approchons ainsi de la théorie de la *nature zonée* (de zone) des formes géométriques, des couleurs, des hauteurs de sons et des rythmes musicaux – phénomène analysé dans le domaine des hauteurs de sons par N. Garbuzov (auquel nous reviendrons encore dans ce travail) : « Le système zoné comprend une infinité de variantes d'intonations, alors que chaque interprétation dans le système zoné réalisée par des voix de chanteurs ou par des instruments avec les hauteurs non fixées de sons est donc une variante d'intonations unique de ce système, autrement dit, *une variante d'intonations de cette œuvre* »<sup>2</sup>. En étendant ses recherches aux sphères des rythmes, du tempo, des couleurs, Garbusov arrive à la conclusion qu'ils ont également la nature zonée et que notre perception esthétique est influencée par cette dernière :


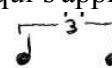


---

1. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », *op. cit.*, p. 227 (déjà cité au début de ce chapitre).

2. Nicolai Garbuzov, *Зонная природа звуковысотного слуха [Nature zonée de l'audition de hauteur des sons]*, Moscou, Izdatelstvo Akademii Nauk, 1948, p. 81.



Les recherches sur la nature de l'ouïe ainsi que les résultats obtenus nous ont encouragé à mener des expériences avec la perception du tempo et la perception métrique-rythmique. Ses expériences – qui ne sont pas encore complétées – nous ont démontré que l'ouïe du tempo et du rythme ont également une nature zonée. Le même résultat a été donné par les expériences avec la perception des couleurs [...]. Plus haut nous avons souligné que la perception esthétique est conditionnée par les zones de la hauteur des sons. A notre avis, la perception esthétique peut être due à des zones temporelles, dynamiques et visuelles<sup>1</sup>.

Une formule rythmique qui s'approche de la suivante  amenée dans *L'histoire de la musique* (ou celle-ci : ) est donc une variante du rythme simple à deux temps (binaire) :  /  ; elle aiguise la sensation de ce rythme en élargissant sa zone – cette formule ne dépasse d'ailleurs pas les limites du rythme binaire où il devient déjà ternaire. Nous pouvons amener plusieurs exemples des élargissements de la zone du rythme à deux pulsations et à trois pulsations (évidemment, ce rang peut être élargi) :



Les « valeurs ajoutées » d'O. Messiaen amènent pratiquement au même effet d'élargissement des zones de formules rythmiques connues – ce qui effectivement devient une sorte du *rubato* écrit<sup>2</sup> :



Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. II, no. 7.

1. *Ibid.*, p. 82.

2. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, Paris, Leduc, c1966, p. 1.



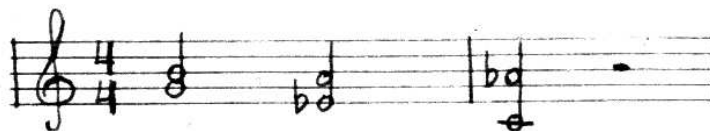
Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*, no. 3 (*Abîme des oiseaux*), mesures 1-4.

Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*, no. 6 (*Danse de la fureur pour les sept trompettes*), *Technique de mon langage musical*, vol. II, no. 13, mesures 1-6.

À partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec la disparition graduelle de la tradition du *rubato* de la pratique musicale perçue comme faisant partie de la tradition classique (en continuant de s'appliquer parfaitement dans la musique populaire ou dans le jazz par exemple), avec la tendance de différenciation de l'exactitude mathématique d'un côté et l'anarchie d'un autre, certains symptômes du principe du *rubato* (dont la musique de Messiaen fut parmi les premiers signes) ont commencé à pénétrer la musique savante (écrite). Disparu presque totalement de l'interprétation, le *rubato* trouve cependant son expression – sous des formes assez camouflées – dans l'écriture complexe et raffinée des compositeurs de cette époque. Nous pouvons ainsi voir chez ces derniers – surtout chez ceux qui avaient un sens aigu de la mélodie et du rythme et qui ressentaient le besoin de se libérer des schémas exactes et secs en gardant en même temps leur langage contemporain – des constructions rythmiques (et mélodiques) compliquées qui se réduisent assez facilement à des formules rythmiques (et mélodiques) plus simples. Ainsi le début du *Trio pour violon, cor et piano* de Ligeti :

György Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, *Premier mouvement*, mesures 1-4.

La partie du violon, comme nous pouvons le voir, n'est qu'une simple succession de trois valeurs égales dont les pas constituent chacun cinq croches, c'est à dire qu'ils sont plus larges d'une croche qu'une succession de trois blanches qui – avec une demie pause – remplit de la façon la plus logique deux mesures de quatre :



Le caractère de ces sons doublés évoque une sensation du jeu des cors – ce qui crée un effet d'interaction des deux instruments : le cor et le violon, où ce dernier « s'imprègne » des propriétés de l'autre. En fait, c'est une version du mouvement très typique des cors – ainsi chez Haydn par exemple :



Joseph Haydn, *Symphonie no. 103, Finale*, début.

La partie du cor est cependant plus complexe. S'il n'y avait pas du haut *mi bémol* (*si bémol*, selon l'écriture), l'on pourrait la réduire à une simple succession de deux durées égales où la troisième est plus longue, à savoir à la même figure rythmique de deux mesures de quatre – comme dans la partie du violon, mais légèrement différente de tempo :



Ainsi nous aurions deux motifs semblables qui progressent l'un vers l'autre dans une non-coïncidence de vitesse et de mètre :



Cependant, la courte croche de triolet du *mi bémol* modifie complètement la situation – analogue à celle du son *ut* bref dans la première mesure de la *Danse de la fureur* du *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen. Le motif se transforme ainsi mélodiquement et rythmiquement en devenant plus recherché. Du point de vue de la succession des hauteurs nous avons ici une montée des trois premiers sons en intervalles assez larges (quarte et septième) où après l'obtention momentanée du son *mi bémol* la mélodie descend en quinte diminuée. En fait, les quatre sons de ce motif créent un accord de « septième de dominante » (son deuxième renversement) qui s'engage dans la confrontation avec le motif du violon en formant avec lui une ambiance polytonale. Alors, le motif du cor est assez tonal qui comprend trois sons ascendants et un son descendant – formule assez répandue variée infiniment dans le répertoire musical. Voici le début du *Prélude no. 21 en si bémol majeur* de Scriabine qui représente un mouvement ascendant de deux intervalles et un remplissage consécutive des « sauts » (les quatre premiers sons de la main gauche) :



Alexandre Scriabine, *Prélude no. 21 en si bémol majeur*, op. 11, cahier IV, mesures 1-2.

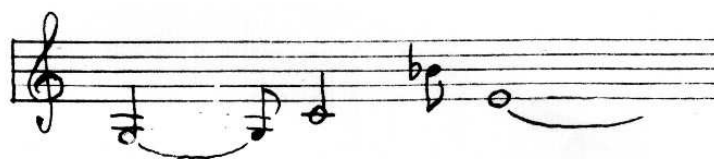
Ou le début de son *Prélude no. 2 en la mineur* :



Alexandre Scriabine, *Prélude no. 2 en la mineur*, op. 11, cahier I, mesures 1-2.

Essayons maintenant de traduire les trois durées initiales du motif du cor (car la quatrième note est perçue en tout cas comme « longue », sans limites exactes) en un langage rythmique

plus facile – en gardant les proportions de chaque durée. On peut voir que cette formule rythmique égale à la suivante :



En divisant en cinq chacune de ces durées et puis en soustrayant – afin de faciliter la notation en conservant les proportions – un cinquième de chacun des deux premières durées (supposons que la croche, difficile à diviser en cinq, soit imperceptiblement plus proche d'une double croche), nous recevons une formule rythmique simple :



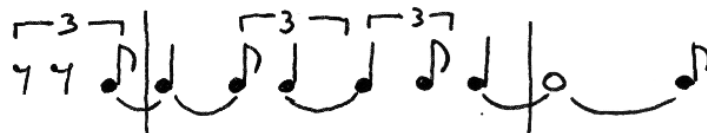
On peut rencontrer assez souvent une formule rythmico-mélodique comparable dans le répertoire de la musique classique. Voici par exemple le début du *Prélude VIII en mi bémol mineur* du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach :



Johann Sebastian Bach, *Clavier bien tempéré, 1er livre, Prélude VIII en mi bémol mineur*, mesures 1-2.

Ligeti juxtapose deux formules simples en les proposant dans des vitesses légèrement différentes avec un déplacement métrique – ce qui crée (malgré la complexité et le raffinement de l'écriture rythmiquement très précise) la sensation d'une liberté, d'une improvisation, d'un *rubato écrit*. Ce dernier est obtenu par différents détails de la notation, notamment par

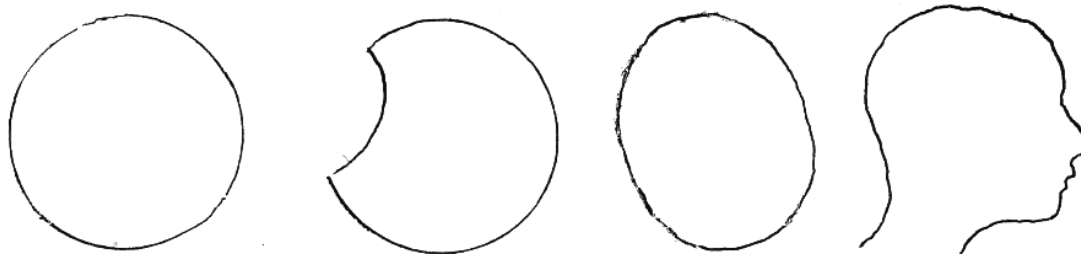
l'absence presque totale de sons qui tombent sur les temps forts de la mesure ainsi que l'organisation rythmique qui permet d'éviter les associations avec les rythmes connus : comme par exemple la formule :



qui est légèrement différente de celle d'une simple formule :



En fait, nous pourrions supposer que les formules mélodiques et rythmiques diverses ont comme origines des idées-symboles dont chacune peut être incarnée maintes fois de différentes façons (d'après la théorie des zones) ; l'image « générale » (qui parfois n'existe qu'au niveau d'une idée) se ramifie en multiples variantes où chacune d'entre-elles reflète à sa propre manière cette dernière. En tant qu'exemple d'une idée pareille dans l'art plastique on peut prendre l'idée de la ronde qui trouve son incarnation dans des variantes infinies parmi lesquelles nous aurons toutes les déviations possibles – sous condition que (malgré une diversité de transformations) cela soit encore perçu comme une ronde ; ainsi la ronde calculée précisément ne sera qu'une variante parmi tant d'autres (dans le schéma suivant la tête d'homme est perçue comme une variante de la ronde) :



A. Hildebrand introduit le concept de la « forme d'être de l'objet » qui, en étant indépendant des changements continus (des mouvements, de la lumière etc.), apparaît comme une image générale de l'objet – malgré le processus naturel des modifications (variations) constantes : « en développant des images motrices et les contours liés avec elles, nous arrivons à ce que nous attribuons à des objets une forme indépendante des modifications des mêmes objets. Nous concevons cette forme comme un tel facteur du phénomène qui dépend exclusivement de l'objet »<sup>1</sup>. Dans le cas du motif du cor qui se trouve dans le début du *Trio* de Ligeti, son idée originale n'existe que dans l'abstraction ; elle se disperse en multitude de ses variations dont l'ensemble reconstruira finalement le caractère de cette image.

Par ailleurs, les idées-images initiales peuvent « osciller » entre certaines plus ou moins concrètes (caractéristiques) et d'autres plus générales – ainsi par exemple, la simple idée de trois pulsations trouve ses différentes expressions dans la *Valse*, la *Mazurka*, la *Sarabande* etc. Tout en maintenant le principe général de trois pulsations, les durées de ces dernières, ainsi que leur hiérarchie dans la mesure seront différentes dans chacun de ces cas.

En confrontant les deux points abordés plus haut, à savoir la nature zonée des composants auditifs-visuels et d'un autre côté, l'existence des idées-images qui servent de prototype pour une infinité de variations, nous arrivons à mieux comprendre le phénomène que nous avons appelé conditionnellement « l'inexactitude précise » de l'œuvre d'art. La prétendue « inexactitude » n'est donc que la conséquence d'une certaine liberté, d'une « déviation » générée par la nature variable inhérente à l'art qui permet (et souvent nécessite) la flexibilité, le mouvement, l'improvisation. C'est une situation spécifique, concrète de l'image générale, la « forme d'influence » qui « s'oppose à la forme de l'être, abstraite et indépendante des modifications »<sup>2</sup>. La « précision » de cette « inexactitude » est par contre celle qui accomplit la mesure d'observance de ces corrélations, proportions précisément trouvées dans ladite variabilité où l'œuvre est perçue comme « légalisée », émotionnellement exacte et probante. « L'inexactitude précise » est donc la conséquence d'une haute tension émotionnelle où la vérité de la perception prévaut sur la vérité géométrique, la vérité du métronome etc. : « La précision, mais non pas la littéralité »<sup>3</sup>.

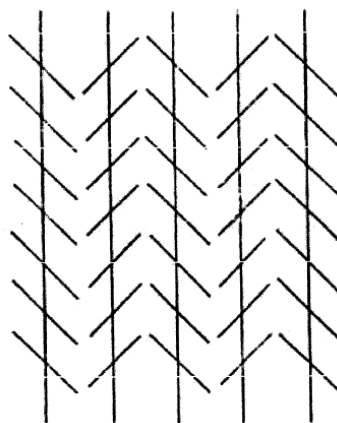
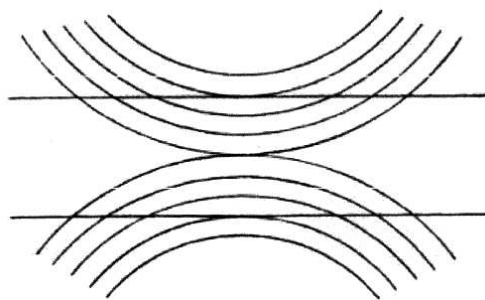
---

1. Adolf Hildebrand, *Проблема формы в изобразительном искусстве [Problème de la forme dans les beaux arts]* (originellement : *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Sechste vermehrte Auflage. Strassburg, J. H. Ed. Heitz [Heitz & Mündel], 1908), Moscou, Logos, 2011, p. 18.

2. *Ibid.*

3. Citant l'artiste-sculpteur Simona Mirensky (conversation avec elle en décembre 2012).

« Jouer par exemple le *Nocturne en sol majeur* de Chopin dans un tempo fanatiquement invariable serait dans la même mesure insupportablement ennuyeux et absurdemment sec comme déclarer par exemple *l'Élégie* bien connue de Gray sous le battement d'un métronome. Évidemment, le tempo comme porteur d'un caractère général de la pièce est très important, alors que le métronome n'est pas tout à fait inutile. [...] Mais ni l'imagination du compositeur, ni les émotions de l'interprète ne doivent être les esclaves du tempo et du métronome »<sup>1</sup>. Comme nous avons déjà mentionné, une « interprétation » informatisée, ponctuelle et précise rythmiquement peut sembler justement comme une « altération » de la musique. Les dessins suivants amenés par P. Florenski<sup>2</sup> peuvent nous servir d'exemples qui indiquent assez clairement que dans l'art (comme dans la nature) tout dépend de l'entourage ou du contexte :



1. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », *op. cit.*, p. 227.

2. Pavel Florenski, « Анализ пространственности и времени в художественных изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства » [« Analyse de l'espace et du temps dans les œuvres d'art figuratives. Recherches sur la théorie de l'art »] in *Статьи и исследования по теории и философии искусства и археологии [Articles et recherches sur la théorie et la philosophie de l'art et de l'archéologie]*, Moscou, Misl, 2000, pp. 79-241.



On voit d'après ces exemples que des lignes parallèles dans un certain contexte peuvent ne pas sembler telles qu'elles sont. En fait, des parallélismes, des rectangles, des cubes, des sphères, des rondes etc. n'existent presque pas dans leur forme géométrique pure dans l'art visuel d'antan aussi pour la raison simple qu'ils ne se trouvent jamais dans un contexte neutre, mais sont naturellement et inévitablement liés avec d'autres facteurs qui exercent leur influence sur eux en modifiant leur forme – phénomène sensiblement considéré par les créateurs. À titre d'exemple pour un tel « *rubato* architectural », voici des anciennes maisons de ville européennes (particulièrement dans le sud de la France) dont le niveau saillant (comme si « penché » vers nous) du rez-de-chaussé est équilibré par l'éloignement vers le sens opposé de la partie supérieure (le premier, le deuxième etc. étages) ; la ligne verticale de la façade est donc « variée » par ces déviations. Quant à l'art du XX<sup>e</sup> siècle – qui à priori jouit des mêmes conditions naturelles – il « compense » (particulièrement dans l'architecture) le manque de plasticité causée par l'utilisation ostensible des formes géométriques exactes par des cambrures tranchantes, des courbures intentionnelles etc' de certains secteurs. La plasticité est brisée ainsi – en gardant (dans les meilleurs exemples de ce type d'art) l'équilibre général.

Tout comme les formes visuelles sont influencées par leurs environnement, les rythmes et les mètres musicaux à leur tour n'existent pas séparément des autres facteurs, ainsi que du contexte général de l'œuvre – dont l'interaction entre une mélodie et son accompagnement est un simple exemple. Quant à une mélodie seule, elle est subordonnée d'un côté au plan général de son développement qui emporte à la fois l'interprète et l'auditeur – en étant liée d'un autre avec de nombreux facteurs, tel l'acoustique, les conditions physiques diverses de son accomplissement (l'espace, la température etc.), la respiration, les émotions de l'interprète et beaucoup d'autres éléments qui rendent pratiquement impossible une exécution rythmiquement exacte et invariable en nécessitant différents types de déviations du rythme et du mètre, autrement dit : le *rubato*.

Essayons de résumer certains points abordés ici :

- Le *rubato* est une certaine déviation des rythmes exacts ou des pulsations précisément mesurées ;
- Il (le *rubato*) présente des analogies avec des phénomènes semblables de « déviations » ou des « altérations » de formes géométriques exactes ou de périodicité rigoureuse dans l'art visuel et l'architecture ;
- La nature de ces déviations est conditionnée en ce que dans l'art (comme dans la nature et la physiologie), entrent en vigueur des lois beaucoup plus fines et complexes qu'une simple observance du rythme, du mètre ou des formes géométriques ou symétriques ;

- Ses lois – en permettant des déviations de rythmes, de pulsations ou de formes exactes – exigent cependant une observance très précise des proportions et de l'équilibre subordonnés à un développement individuel de l'œuvre et ont comme but de renforcer et d'aiguiser la perception émotionnelle des images de cette dernière ;

- La clé d'une certaine compréhension de ces lois peut se trouver particulièrement dans la théorie de *la nature zonée* de la perception de la hauteur de sons, du rythme, des couleurs et des formes géométriques en combinaison avec *le principe de la variabilité* (à savoir, d'une certaine liberté de « comportement » dans le cadre d'une idée générale - rythmique, métrique, géométrique etc.). Il s'agit du choix d'une certaine option dans l'infinité de variantes-déviations et de la répartition spéciale des variantes choisies dans l'œuvre ;

- L'application des principes des zones et des idées générales représentées par leurs variantes est conditionnée par un autre phénomène, plus global, dit « l'inexactitude précise » (une « altération » d'un côté et une précision d'un autre) qui peut s'appeler autrement « l'exactitude émotionnelle ». Cette dernière actionne une certaine logique où la vérité de la perception domine sur la vérité du calcul. En étant étroitement liée avec la physiologie humaine et la nature, cette « inexactitude » est également influencée par de nombreux facteurs – ce qui justement détermine l'immutabilité et la force probante de la « déviation » choisie.

### **c. Différents types du *rubato*. Ses qualités polyphoniques et spatiales**

**« Improvisation » qui modifie le texte de façon individuelle et variable . « *Rubato stable* »**

De la manière la plus générale nous pouvons distinguer deux types de *rubato*. Le premier – qui pratiquement concerne les points précités – est celui qui comporte une « improvisation », c'est à dire des déviations chaque fois nouvelles et individuelles des rythmes indiqués. Grâce à cette liberté du traitement, chaque interprétation modifie ainsi la répartition des corrélations du tempo et des rythmes de l'œuvre et par conséquent son image. I. Paderewski, par exemple fait un très grand *accelerando* pendant les quatre dernières mesures du refrain (dans chacune de ses apparitions, y compris la dernière) de la *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2* de Chopin (enregistrée en 1917) en obtenant ainsi un effet de souffle de vent, de fuite, d'évanescence :



Le texte original de Chopin est le suivant :



Frédéric Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*, 6 dernières mesures du refrain.

Le sens de l'allègement, de *diminuendo*, inhérent à cette ligne ascendante de la mélodie vers le haut registre, accentué encore par Paderewski, devient le symbole de départ, d'ascension, de disparition – en obtenant aussi bien un effet secondaire, à savoir la destruction de la structure quadratique (à la suite de d'*accelerando* qui réduit les quatre mesures jusqu'à trois), qui « arrondit » la forme du refrain.

Une toute autre solution de « départ » de ce refrain dans sa dernière apparition propose par exemple Vladimir de Pachmann (1927, ill.8). Le *jeu perlé* d'une vitesse extraordinaire arrive à un *rallentando* et *diminuendo* très forts, même exagérés dans les dernières mesures de la *Valse* – ce qui fait disparaître complètement la mélodie :



Frédéric Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*, 4 dernières mesures.

La disparition n'est donc pas uniquement mentale, mais aussi bien physique ; les seuls accords finaux très légers terminent la pièce.

Le deuxième type est celui du « *rubato* stable », qui comprend des pulsations irrégulières cristallisées en formules rythmiques plus ou moins précises. Le paradoxe de cette définition (qui combine deux notions opposées à première vue) s'explique par un caractère initialement supposé comme **libre** de ce *rubato*. Si dans le premier type les déviations concernent surtout le côté rythmique, le deuxième par contre modifie le mètre en perturbant sa régularité – et comme il y a beaucoup plus de rythmes que de temps musicaux, ces derniers, en résultat d'une altération de la régularité des pulsations deviennent assez facilement les nouvelles formules métriques-rythmiques avec leur propre « physionomie », telles que la *Valse*, la *Mazurka*, certaines formules rythmiques du jazz etc. Les instructions de Quantz (1752) citées plus haut dans ce chapitre ne sont probablement qu'une tentative de fixation verbale d'une tradition ancienne d'exécuter des formules rythmiques semblables. À noter que malgré la stabilité relative des formules de ce type, elles sont toutefois définies (même par Paderewski) comme *rubato* – à la suite de « l'altération » des pulsations égales qui crée l'impression d'une liberté, d'un « mouvement fuyant » :

Dans le folklore musical le *tempo rubato* existait depuis les temps anciens, bien que n'étant pas toujours défini par ce nom. C'est justement grâce au *tempo rubato* que les danses hongroises sont si captivantes et inconstantes ; la *Valse viennoise* se joue parfois en deux quatre au lieu de trois quatre, quant à la *Mazurka*, son accent typique sur le troisième temps fait parfois trois quatre et une double croche<sup>1 2</sup> :



Permettons-nous de proposer une hypothèse (dont la clé est donnée par Paderewski, qui d'un côté appelle à la partition musicale comme « une sorte de maquette » et d'un autre amène comme exemples les danses populaires) concernant ce qui nous appelons la « déviation » du rythme « exact » ou du mètre bien mesuré. Probablement, l'existence de ces derniers au niveau d'une idée générale (par exemple, l'idée de deux, trois, quatre ou six pulsations) est relativement tardive par rapport à une grande quantité de variations de ces idées où chacune

1. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato », *op. cit.*, p. 228.

2. Exemple donné par Paderewski : Chopin, *Mazurka en ut majeur, op. 68 no. 1*, 3 premières mesures.

de ces variations portait le caractère d'une formule tout à fait indépendante qui n'avait aucun rapport avec les autres variations (qui pouvaient à leur tour appartenir à la même idée générale). La nature de ce phénomène porte un caractère archaïque où les choses appartenant au même phénomène étaient perçus séparément. La réflexion de cette perception archaïque peut se trouver parfois dans les langues : ainsi dans l'hébreu ancien les pluies s'appelaient différemment par rapport à leur apparition dans l'année ("יורה" – la première pluie, contrairement au « מלקוש » – la dernière pluie), ou par exemple dans la langue russe ancienne la main droite (« десница ») s'appelait autrement que la main gauche (« шуйца »). Ainsi les « déviations » rythmiques – et surtout métriques – n'étaient point perçues comme telles, mais comme des formules « en soi » qui ne s'associaient pas avec les autres qui portaient une structure rythmique semblable ou une périodicité avec la même quantité de pulsations. La généralisation, l'attribution pédante à un schéma métrique ou à un rythme précisément noté ne sont donc que conséquence du développement intensif de la notation. Cette hypothèse remet en question la notion même de « déviation » rythmique ou métrique attribuée traditionnellement au *rubato* – en confirmant par contre la légitimité du terme de *rubato stable* proposée ici : la stabilité des « déviations » est donc primaire, alors que ces dernières sont probablement plus « anciennes » que les rythmes fixés et les mètres mesurés.

La *Mazurka op. 63 no. 3 en ut dièse mineur* de Chopin interprétée par Paderewski (ill.19) est l'exemple d'une formule rythmique qui s'approche de celle qu'il note lui-même (voir plus haut dans le texte), à l'exception des accents qui tombent sur le dernier temps alors que dans ce type de *Mazurkas* (il s'agit surtout de la première section et de la reprise), ils tombent sur le deuxième temps. Remarquons également que cela n'est qu'une des formules rythmiques existantes des *mazurkas* – dont les interprétations de Paderewski lui-même sont les premiers témoignages. En gardant la même formule rythmique, il modifie constamment la vitesse, autrement dit, il **combine** deux types de *rubato* distingués plus haut – ce qui reste assez fréquent dans les interprétations des *Mazurkas* (les indications des changements de vitesse d'après le jeu de Paderewski) :





Frédéric Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur, op. 63 no. 3*, mesures 1-8.

Sa manière d'exécuter les trois figures deux croches-noire dans les mesures 61-62 éveille un intérêt particulier. Il joue les croches de façon inégale où la deuxième est toujours un peu plus courte que la première – style de jeu qui ressemble à celui décrit par Quantz et qui était évidemment très répandu non seulement à l'époque de Paderewski, mais aussi aux périodes précédentes :



Le texte original (la ligne mélodique), mesures 61-62.



La version de Paderewski.

Et voici une autre pièce jouée par le même pianiste (Schumann, *Aufschwung*) :



Le texte original



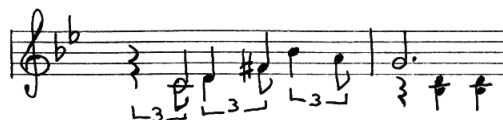
La version de Paderewski.

Robert Schumann, *Phantasiestücke, no. 2, Aufschwung*, mesures 4-5.

T. Carreno joue le premier thème de la *Première Ballade* de Chopin de la même manière :



Le texte original (la partie de la main droite)



La version de Carreno.

Frédéric Chopin, *Ballade en sol mineur, op. 32*, mesures 8-9.

En fait, nous sommes confrontés à un processus inverse de celui de Ligeti – qui amène

finalement à des résultats similaires, à savoir, à la proposition d'une variante de l'idée rythmique principale. La différence est que Ligeti prend comme point de départ une modification assez complexe à décoder, tandis que Paderewski et Carreno arrivent à la variation rythmique, en ayant déjà comme point de départ des formules rythmiques simples (une succession de croches en combinaison avec des noires).

***Rubato* « simultané » . *Rubato* « mélodique » (« dissocié »)**

L'autre classification des types de *rubato* appartient plutôt à l'époque romantique. Elle est d'ailleurs bien décrite par Nicolas Lagoumitzis :

On peut relever en général deux types de *rubato* : le *rubato* dans lequel la déviation du tempo rigoureux se passe simultanément à la mélodie et à son accompagnement et dont le balancement entre *ritardando* et *accelerando* ne doit pas être exact. L'autre type de « *rubato* » est le *rubato* mélodique ; c'est à dire l'indépendance rythmique entre la mélodie et son accompagnement : l'accompagnement reste « a tempo » quand en même temps, la mélodie réalise un « *esspressivo vocal* », ici, le balancement entre *ritardando* et *accelerando* doit être exact. Pourtant, on peut également relever un troisième type de « *rubato* » ; celui du *tenuto*, noté « ten. » dans le texte musical et connu aussi sous le terme « accent agogique », qui est souvent conçu comme une prolongation discrète de la durée d'une seule note. Dans la pratique, ces trois aspects du « tempo *rubato* » apparaissent rarement isolés les uns des autres<sup>1</sup>.

L'exactitude de cette classification (notamment de son deuxième type) – comme nous avons pu le voir au début de ce chapitre – est contestée par Paderewski. Mais ses objections s'adressent surtout à l'affirmation que la main gauche (c'est à dire, l'accompagnement) doit rester dans un tempo invariable et ne pas obéir à des accélérations et des ralentissements internes dictés par la musique et par les émotions de l'interprète. D'ailleurs, Lagoumitzis lui aussi accentue que ces différents types de *rubato* généralement interagissent l'un avec l'autre en exerçant leur influence dans un ensemble – ce que nous observons justement dans les interprétations des pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et ce

---

1. Nicolas Lagoumitzis, *Cinq pianistes interprètent Beethoven : Claudio Arrau, Friedrich Gulda, Michael Levinas, Tatiana Nikolayeva, Arthur Schnabel face aux Sonates op. 2 no. 1, po. 53 et op. 111*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 108.

que nous allons aussi voir dans l'analyse comparative plus loin dans ce chapitre.

Il nous faut relever un point extrêmement important qui est étroitement lié avec ladite indépendance rythmique entre la mélodie et l'accompagnement, typique pour le style romantique d'interpréter. Adressons-nous premièrement au livre *Base de la méthode de Leschetizki* publié par Malvine Brée où on peut trouver notamment des instructions sur la manière de mettre en corrélation les basses et la mélodie :

Il ne faut pas non plus jouer toujours à la fois la note fondamentale et la note mélodique, mais jouer la note mélodique très peu de temps après la tonique, ce qui la fait ressortir plus clairement et lui donne un son plus doux. Mais on ne doit le faire qu'au commencement d'une phrase et pour la plupart du temps sur les notes importantes et sur les temps forts<sup>1</sup>.

La technique consistant à jouer la note de la basse avant la note de la mélodie contribue donc à une sonorité plus *claire* de cette dernière. De façon naturelle, la ligne de la basse se dessine aussi plus clairement. Une non-coïncidence (ou une indépendance) de deux ou plusieurs lignes indique ainsi les relations **polyphoniques** entre ces lignes. À partir de ce moment, ces dernières ne sont plus dans la situation de subordination de l'une à l'autre, mais sont d'une importance égale – et c'est une des manifestations des relations mutuelles entre le héros (la mélodie) et le fond (l'accompagnement) du style romantique.

Nous pouvons trouver dans le même chapitre (sous-titre « le rythme ») du livre de M. Brée des instructions pour les arpèges : « Il ne faut pas seulement arpèger là où un accord à grand écart ne permet pas de frapper les notes à la fois. On arpège aussi pour produire un son doux »<sup>2</sup>. Et elle rajoute peu après : « Il faut encore employer l'arpège pour rendre la polyphonie plus claire à l'oreille, mais seulement à des moments importants, p. ex. quand un chant finit et que l'autre commence en même temps »<sup>3</sup>.

Nous avons ainsi une confirmation authentique que cette manière d'interpréter – appelée plus tard comme « une manifestation typique de la « grand névrose romantique »<sup>4</sup> – n'est donc qu'une tendance tout à fait consciente à mettre en polyphonie les couches musicales – ce qui permet d'accentuer également **l'espace** entre ces couches :

---

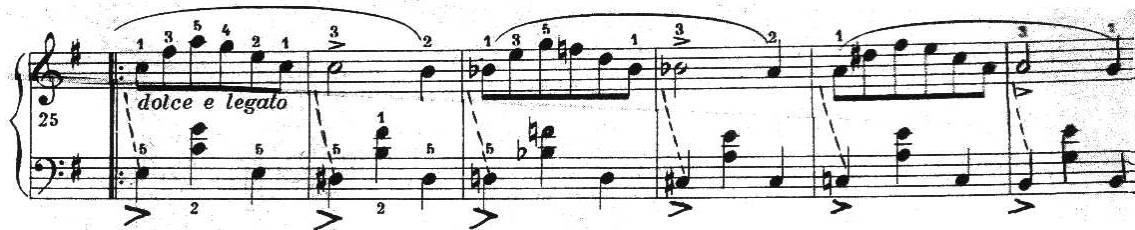
1. Malvine Brée (éd.), *Base de la méthode Leschetizky*, Paris, M. Eschig, [1902], p. 55.

2. *Ibid.*, p. 53.

3. *Ibid.*, p. 54.

4. Mikhail Lidski (éd.), « Беседы Ганса Фаццари с Шурой Черкасским » [« Conversations de Hans Fazzari avec Shura Cherkassky »] in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005, p. 165.





Frédéric Chopin, *Valse en mi mineur*; œuvre posthume, mesures 25-30.

Dans cet exemple de la *Valse no. 14* de Chopin, Raoul Koczalski (1884-1948) accentue par des retardements (et par des accents) des sons de la basse qui créent une ligne chromatique descendante : *mi, ré dièse, ré, ut dièse, ut, si* de la basse (enregistrée en 1928, ill.62).

Quant à la coïncidence de la fin d'une mélodie et du début d'une autre, voici un fragment de la *Mazurka op. 63 no. 3 en ut dièse mineur* de Chopin : le premier son (*sol dièse*) de la mélodie vient peu après le dernier son de la basse (*sol dièse*) qui lui aussi termine un motif court (mesures 24-25). La même chose se retrouve aussi chez Paderewski, Rosenthal, Rachmaninov, de Pachmann, Antonietta Rudge et autres :



Frédéric Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur*; op. 63 no. 3, mesures 24-25.

### d. Polyphonie et perspective créées par le *rubato* « mélodique » : Leschetizky – Chopin

Examinons maintenant le *Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2* de Chopin dans l'interprétation de Theodor Leschetizky (1830-1915) – ill.2. Élève de Carl Czerny, pianiste et pédagogue éminent, Leschetizky a laissé quelques enregistrements qui – bien que faits en *Piano rolls Welte-Mignon* (en 1906) qui reproduisent très approximativement l'exécution originale – sont des témoignages inappréciables que l'histoire nous a restitué du style d'interpréter proche de celui de Chopin (rappelons-nous que dans l'année du décès de ce dernier Leschetizky avait 19 ans). Ainsi par exemple, il introduit dans le texte original ses propres cadences – manière assez typique pour son époque qui contribue à la sensation de liberté et d'improvisation. D'un autre côté, les corrélations fines entre les basses profondes, la mélodie flexible, les passages « célestes » du registre élevé et à la fin, le *rubato* et la polyphonie entre les voix, liée à ce dernier, rendent cette interprétation de Leschetizky extrêmement riche de nuances, flexible, raffinée et spatiale. Essayons donc d'analyser les corrélations rythmiques de la mélodie et de l'accompagnement. Voici le texte original du début de ce *Nocturne* :

Frédéric Chopin, *Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2*, mesures 1-6.

La première note de la mélodie (après une mesure d'introduction de l'accompagnement) est jouée par Leschetizky en retard assez considérable par rapport à la basse – comme c'est la coutume dans le style de l'époque. Un petit *accelerando* qui se produit dans la deuxième mesure amène à la synchronisation des deux lignes au début de la troisième mesure. Mais à

partir du début de la quatrième mesure, la mélodie ralentit d'avantage, puis, au milieu de la même mesure, elle « se diminue » en parvenant ainsi une coïncidence avec les sons de l'accompagnement (les premières doubles croches de la mélodie). Lorsque ces deux lignes aboutissent à la synchronisation, la mélodie s'élargit de nouveau vers les mesures 5 et 6 (la fin de la phrase). Nous pouvons constater ainsi que Leschetizky fait des petits *accelerando* et *rallentando* de la mélodie toujours sur le fond d'un accompagnement relativement régulier (mais qui d'ailleurs lui aussi obéit à de petits mouvements!) Le principe consiste à montrer qu'après des accélérations survient inévitablement un ralentissement. La mélodie est donc soumise aux lois d'un équilibre précis – celui du *rubato* :

La combinaison de la mélodie flexible et raffinée rythmiquement et l'accompagnement qui est subordonné à ses propres accélérations et ralentissements (presque imperceptibles, mais existants), crée un effet de mobilité et de dynamisme, ainsi qu'une sensation polyphonique et spatiale.

La « polyphonisation » s'intensifie encore plus à partir des doubles notes de la mélodie (de la mesure 10 ; mesures 13-14) :

Frédéric Chopin, *Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2*, mesures 13-14.

Les tierces dans les hautes voix sont arpégées ; ainsi les trois lignes (la basse et les deux lignes de la main droite) sont jouées séparément. Dans le schéma sont fixées les mesures 13 - début 14 :

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The score covers measures 13 and 14. In measure 13, the top two staves play arpeggiated chords with fingerings 7, 4, 3, and 4. The bottom staff plays a steady eighth-note accompaniment. Vertical dashed lines connect notes across staves to show their relative timing, illustrating the independence of the voices.

Nous pouvons voir ici une indépendance surprenante qui crée des formules rythmiques singulières entre les voix. Les coïncidences sont relativement rares – ce qui fait apparaître un ornement polyphoniquement raffiné.

Il nous faut aborder encore un aspect assez important qui est d'un côté produit par le *rubato* et qui d'un autre nous amène au principe de la hiérarchie des sons, à un autre niveau de la polyphonie ainsi qu'à la compréhension de certains principes du phrasé. Le principe est que la séparation des lignes de la mélodie et de la basse par les retardements de certains sons de la mélodie signifie également **la montée de l'importance** de ces sons par rapport aux autres de la même ligne mélodique – ce qui déjà implique l'existence de plusieurs différentes couches créées par une seule mélodie et son accompagnement. Naturellement, on peut supposer que les notes les plus importantes accentuées par les retardements sont plus fortes que les autres, plus ou moins synchronisées avec les basses et que ces niveaux de signification déterminent justement la dynamique, les *crescendo* et les *diminuendo* – ce qui se passe pratiquement au début du *Nocturne*. Nous pouvons donc, suivant les notes accentuées par les retardements par rapport à la basse, créer un plan dynamique des six mesures initiales analysées plus haut :

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 6. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measures 1 and 2 are marked with a first ending bracket. Measures 3, 4, 5, and 6 are marked with a second ending bracket. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6). Dynamics include *sempre legato* and *pp (dolce)*. Performance instructions include *accelerando* and *ritardando* markings with arrows indicating the direction of the tempo change.

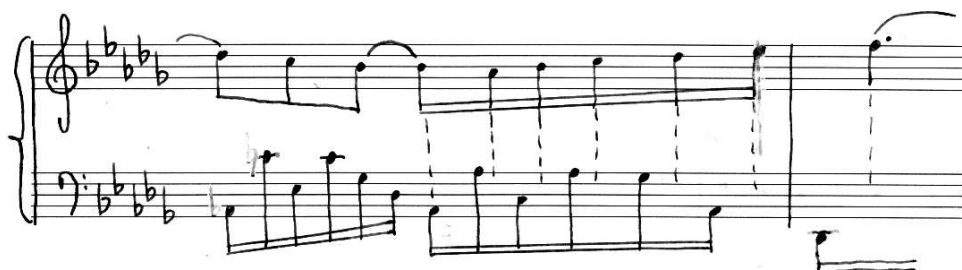
Un *decrecendo* vers la troisième mesure (après la première note de la mélodie accentuée par un retardement assez fort) s'interchange par un long *crescendo* vers la cinquième mesure (la bécarré) et puis par un petit *diminuendo* vers la sixième mesure. Cela confirme d'ailleurs la remarque de M. Brée suivant laquelle « on joue une mélodie crescendo en montant, diminuendo en descendant » (Chapitre XXIV : « Les règles de l'interprétation ») - bien que cette règle soit très souvent rompue par d'autres raisons plus fortes.

Nous pouvons observer par contre un phénomène qui inclut deux processus « contradictoires » : un *diminuendo* qui arrive à *piano* ou *pianissimo* d'un côté, et une augmentation graduelle de l'importance de chaque prochaine note d'un autre – ce qui crée l'effet d'un *crescendo* « mental ». C'est le cas par exemple dans les mesures 25 – 26 où le développement de la mélodie amène au thème principal :

The image shows a musical score for piano, measures 25 and 26. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measures 25 and 26 are marked with a first ending bracket. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). Dynamics include *pp (dolce)*.

Frédéric Chopin, *Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2*, mesures 25-26.

Une synchronisation presque parfaite des lignes de la basse et de la mélodie est remplacée par un clivage graduel qui arrive à un très fort décalage (retardement) de la première note du thème (en *pianissimo*!) par rapport à la basse :



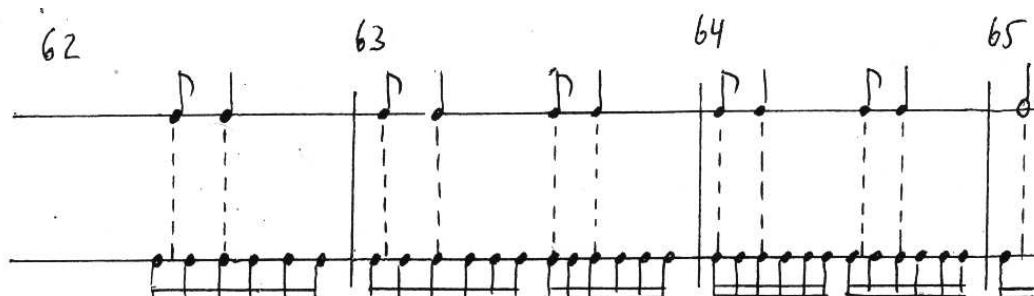
Le *diminuendo* dynamique allégeant se combine donc chez Leschetizky avec un agrandissement produit par le *rubato* qui accentue l'importance de l'apparition du thème.

Pour revenir sur la question de la hiérarchie qui se crée à la suite d'une bifurcation de la ligne en des sons plus ou moins accentués par la non-synchronisation avec l'accompagnement, prenons par exemple les premières mesures de la coda du *Nocturne* (mesures 62 – 65) :

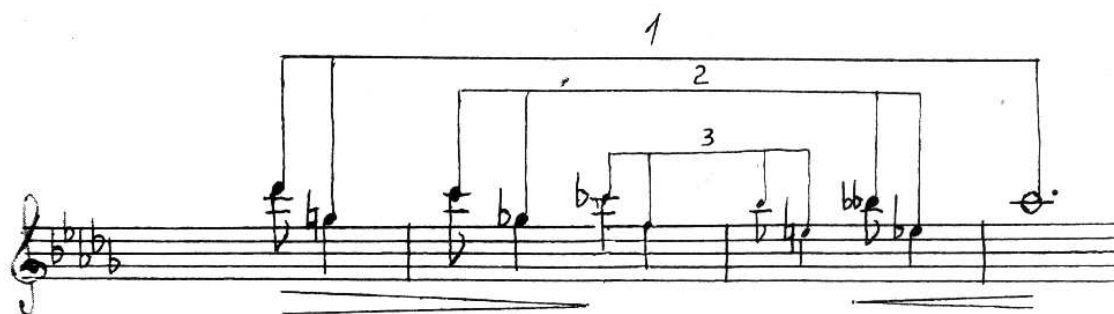
Frédéric Chopin, *Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2*, mesures 62-65.

Il s'agit d'une séquence chromatique descendante qui comprend cinq maillons de deux sons (qui créent toujours un triton entre-eux) et qui arrive à une longue note *la bémol* (mesure 65). Le premier maillon nous présente donc le schéma rythmique suivant : la première note (*ré bémol*) vient avec un retard considérable par rapport à la basse, quand la deuxième (comme faible) est synchronisée avec cette dernière. Le deuxième maillon de la séquence répète le mode précédent, mais avec beaucoup moins de décalage avec l'accompagnement. Les

maillons centraux (le troisième et le quatrième) sont synchronisés avec les notes de l'accompagnement, tandis que le cinquième revient au mode du deuxième. Quant à la note blanche (*la bémol*), elle vient considérablement en retard par rapport à la basse :



Remarquons également que les maillons centraux sont joués par Leschetizky *accelerando* avec un ralentissement vers la note longue. Le premier maillon est assez accentué, comme également la note blanche, tandis que les maillons centraux sont plus légers et rapides (le deuxième et le cinquième sont toutefois légèrement mis en relief). Nous avons donc une différenciation de ce fragment par trois couches : l'une qui est mise en relief – le début de la coda (le premier maillon de la séquence) et la note blanche qui ferme la séquence ; l'autre, légèrement mise en relief, mais moins accentuée ; et à la fin, la couche « ombrée » (les maillons 3 et 4 de la séquence) :



La perspective est donc créée par des moyens du *rubato*. Nous avons d'ailleurs des témoignages qui nous confirment que dans le XIX<sup>e</sup> siècle les réflexions sur « l'inégalité » des composants musicaux qui crée une sensation spatiale furent d'une grande importance. Ainsi par exemple, le pianiste russe Constantin Igoumnov (un des élèves d'Alexandre Siloti, qui à son tour fut le disciple bien aimé de Liszt) se prononce sur cette question :

Souvent, - disait Igoumnov, - il [A. Siloti] attirait notre attention sur la nécessité de ne pas donner une importance égale à chaque phrase ou à chaque son. Il trouvait qu'il y avait des phrases plus importantes et moins importantes et nous apprenait par conséquent à garder (le sens de) la *perspective* dans la sonorité. Il est fort probable que cela provenait plutôt des

pensées de Liszt que de ses propres réflexions »<sup>1</sup>.

La nature polyphonique-spatiale de ladite « inégalité » des sons trouve son expression par exemple dans le principe du « pointillisme » assez pratiqué au XIX<sup>e</sup> - début XX<sup>e</sup> siècle, notamment chez Moriz Rosenthal qui crée souvent plusieurs niveaux avec une couche supérieure de sons accentués – principe que nous aborderons plus loin dans ce travail. Évidemment, « l'inégalité » créée par le *rubato* détermine en grande partie les particularités du **phrasé** – ce qui est tout à fait perceptible dans l'interprétation analysée.

Leschetizky arpège presque toutes les doubles notes de la mélodie : les tierces, les sixtes, les octaves. La « mélodisation » de ces dernières mérite une attention particulière parce qu'elle réfute l'opinion commune suivant laquelle l'octave n'est qu'une simple doublure du même son – phénomène noté par B. Assafiev qui accentue que le son prétendu « doublant » d'une octave a déjà « des nouvelles qualités d'intonations »<sup>2</sup>. Le jeu *rubato* (en séparant les sons dans le temps) de ces intervalles accentue donc leurs qualités individuelles et par conséquent, polyphoniques, initialement inhérentes à elles. Cette pratique, assez répandue dans le XIX<sup>e</sup> siècle, trouve ses réflexions particulièrement chez M. Rosenthal. Il désynchronise ainsi les sons des octaves dans le fragment connu de *sotto voce* (mesures 54 – 61) de la *Mazurka en si bémol mineur op. 24, no. 4* de Chopin. Rappelons nous que le compositeur fut très exigeant sur l'interprétation sensible et exacte de ce fragment :

Dans ses leçons Chopin disait que la troisième section [mes. 54 - 62] est un chœur mixte ; à l'unisson du début répondent les accords. Personne au monde ne parvenait à le contenter dans ces unissons, qui sont à jouer très légèrement ; pour ce qui est des accords, on s'en tirait à meilleur compte. Mais les unissons ! « Ce sont les voix féminines du chœur », disait-il, et on ne les jouait jamais assez délicatement, jamais assez simplement<sup>3</sup>.

La non-synchronisation des octaves individualisent les sons en leur donnant le caractère de deux lignes indépendantes comme si chantées par différentes voix humaines.

Rajoutons également que le principe du déplacement des sons de la mélodie par rapport à la basse inclut une technique inverse, à savoir, le retard de l'accompagnement (la main gauche) par rapport à la mélodie :

1. Jakov Milstein, *Константин Николаевич Игумнов [Konstantin Nikolaevich Igoumnov]*, Moscou, Muzika, 1975, p. 39.

2. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, Leningrad, Muzika, 1971, p. 220.

3. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006, p. 108.



[...] Moiseiwitsch évitait systématiquement de jouer avec la main droite avant la gauche comme Paderewski [...]. Il préférait des effets plus primesautiers et mystérieux : par exemple, la main gauche après la main droite – technique utilisée plutôt par Vladimir de Pachmann et adaptée plus tard par Vladimir Horowitz. La main droite est à la tête – « le héros est accablé » et la main gauche est à la tête : écoute persistante des sons.<sup>1</sup>

### **e. La provenance du *rubato*. Impulsions initiales : constructive, motrice, vocale**

Ce chapitre en grande partie a été consacré à diverses caractéristiques de la nature du *rubato* en distinguant ses plusieurs types et en observant des analogies entre ce dernier et les formes visuelles. La provenance de ce phénomène n'a cependant presque pas été analysé ici – bien qu'il résulte dudit au dessus qu'il existe une tendance naturelle à transformer, à aiguïser, à « altérer » les corrélations entre les maillons de la forme afin d'arriver à un nouvel équilibre, plus intense, plus recherché. Il est vrai d'ailleurs que cette tendance peut se trouver à la source d'une impulsion initiale inhérente à l'être humain (où les aspects du *jeu* et de la *compréhension du monde*, liée à ce dernier, doivent jouer un rôle assez important). Dans ce cas nous devons accepter qu'une telle tendance sera à la fois l'impulsion primaire et la cible finale qui est destinée au soulignement, à l'intensification, à la tension des détails afin de créer une image artistique plus précise, pittoresque, probante. Nous pouvons supposer naturellement qu'elle doit avoir deux points de départ : l'émotionnel et le rationnel. Il est vrai que la supériorité annoncée du côté émotionnel – à laquelle « l'estampille » romantique a beaucoup contribué – empêche d'observer clairement les qualités constructives incontestables du *rubato*, souvent « ombrées ». À rajouter aussi bien que le résultat reçu de l'interaction de ces deux pôles sera toujours plutôt émotionnel – malgré le facteur analytique solide qui peut se trouver à la base de cette spontanéité imaginaire.

---

1. Mikhaïl Lidski (éd.), « Беседы Ганса Фаццари с Шурой Черкасским » [« Conversations de Hans Fazzari avec Shura Cherkassky »], *op. cit.*, p. 165.

En prenant la « tendance de modification » comme impulsion initiale et cible finale, basée sur les deux pôles notés ci-dessus (émotionnel et rationnel), nous pouvons tracer plusieurs « forces propulsives dérivées » qui amènent au phénomène du *rubato* :

- Constructive
- Motrice
- Vocale

Le **constructivisme** est donc un facteur important dans ce processus complexe qui finalement contribue à la liberté quasi spontanée du *rubato*. C'est le sens constructif analytique naturel (n'importe s'il vient d'une simple intuition ou du sens rationnel) qui dit à l'artiste, « quoi faire », « pourquoi et comment le faire » et « qu'est-ce qu'une telle modification va rajouter dans le contexte général de l'œuvre ». Nous ne savons pas donc si le *rubato* fait par F. Planté dans la *Romance sans paroles en la majeur op. 62 (Chant de Printemps)* de Mendelssohn vient du calcul, de l'intuition ou de la tradition, mais le moment constructif est bien évident, à savoir, la *syncope sémantique* réalisée par le ralentissement qui sépare les deux dernières notes de la phrase (*ré dièse – mi*) des précédentes, en les reliant ainsi avec le mouvement chromatique accédant *mi dièse, fa dièse, sol dièse, la, la dièse* (mesures 34 – 37, voir aussi le chapitre consacré au *phrasé*) :



Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles en la majeur op. 62 no. 6*, mesures 33-37.

Le *rubato* se trouve dans une liaison étroite avec les deux manifestations artistiques corporelles de l'homme qui forme la base de l'art musical, à savoir, celles de la **vocale** (qui présente un grand intérêt du point de vue de son influence sur la musique instrumentale et particulièrement sur le jeu au piano) et la **motrice**. Cela n'est qu'à la danse, aux mouvements du corps que le *rubato stable*, analysé plus haut, doit son apparence à la musique professionnelle. En tant qu'expression des émotions diverses, la danse, cette organisation très

fine, pittoresque et capricieuse des mouvements, est évidemment trop complexe pour s'adapter à l'intérieur d'un simple cadre de deux, trois, quatre ou six temps bien mesurés. Les particularités du rythme, du mètre et de l'articulation d'une danse sont généralement si aigus, tendues et caractéristiques qu'en écoutant la musique (même si le danseur n'est pas en vue), nous sommes emportés par cette dernière. Ce qui nous fait involontairement participer à la danse, n'est cependant pas le fait qu'elle marche suivant les deux ou les trois quatre, mais justement les « altérations » de ces mètres simples, le *rubato* qui leur rajoutent une résilience et une flexibilité.

Tandis que le *rubato stable* (comme nous le définissons) est lié plutôt aux mouvements corporels, les autres types du *rubato* notés au-dessus, peuvent provenir souvent de la parole, de la déclamation, du chant, de l'expression vocale de l'homme. Ainsi, les intervalles d'une ligne mélodique, bien que joués sur des instruments de musique, sont perçus comme des symboles d'un certain état émotionnel qui exige une certaine tension des cordes vocales. Autrement dit, une mélodie instrumentale est toujours « chantée » par l'interprète et par les auditeurs. Ce phénomène naturel était renforcé encore par le processus qui se passa vers le début du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir, la transmission de la tradition vocale de l'opéra à la musique instrumentale : « L'art de chanter déclina quand l'instrumentalisme posséda la vocalisation comme l'essence expressive de cette culture et non comme l'art de chanter de la voix purement humaine », - écrit B. Assafiev<sup>1</sup>. Ainsi le piano a « adopté » les caractéristiques proprement vocales du phrasé et de l'intonation : les intervalles larges, par exemple, peuvent être plus significatifs et plus dramatiques du point de vue de leur symbolisme qui s'est formé pendant les siècles – en étant en même temps plus difficiles à « chanter » (le passage d'un son à un autre, éloigné du premier en hauteur ne peut pas être très rapide). De là parviennent les particularités de l'articulation et du phrasé ainsi que les changements de la vitesse et du rythme. Ainsi J. Hofmann ralentit toutes les doubles croches dans la première partie du *Nocturne en ut mineur op. 48 no. 1* de Chopin en les subordonnant à l'idée commune de déclamation (enregistré en 24.03.1945 à Carnegie Hall, N. Y. City, ill.50). De ce point de vue nous pouvons expliquer les altérations rythmiques telles que l'interprétation de T. Carreno de la *Première Ballade en sol mineur* de Chopin enregistrée en rouleaux de piano *Welte Mignon* en 1905, ill.12 (mesures 36 - 39) :

---

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., pp. 227-228.

Frédéric Chopin, *Ballade en sol mineur*, op. 32, mesures 36-39.

Elle joue toutes les formules rythmiques de quatre croches – noire (liée à la dernière croche) de façon suivante :

Mesure 36.

Évidemment, l'altération est renforcée encore plus à partir de la mesure 40, où la première croche (octave) est plus accentuée. À noter deux facteurs qui amènent à cette altération. C'est tout d'abord une « séparation par importance »: la première note est plus significative (doublée en octave). Cet éloignement (et isolement) par **signification** – en combinaison avec un éloignement en **hauteur** – implique également un éloignement **temporel**, conditionné par des efforts « vocaux » (le deuxième facteur !), nécessaires afin de « surmonter » l'intervalle large et d'arriver au groupe de trois croches liées à la noire, plus légères. Une telle approche n'est que la vocalisation accentuée des passages instrumentaux – utilisée également par Paderewski (ill.20) :



Franz Schubert, *Impromptu en si bémol majeur, no. 3 Post. 142, Deuxième variation*, mesures 39-41.

Analogiquement il est dans *Aufschwung* de Schumann, mesure 71 et ainsi de suite (ill.23) :



Robert Schumann, *Phantasiestücke, no. 2, Aufschwung*, mesures 71-74.

L'arrêt entre la première et la deuxième croches des mesures 73, 77, 81 et 83 n'est évidemment pas provoqué par des difficultés techniques du saut en octave, mais par la seule nécessité de « prendre une respiration ». Cet exemple, comme également le précédent, témoigne assez clairement d'une **approche vocale**, une « **mélodisation** » **intentionnelle** des passages instrumentaux. Une autre interprétation de Paderewski peut être l'exemple du *rubato* qui provient de la parole : il s'agit de la *Romance sans paroles en fa majeur op. 53 no. 4* de Mendelssohn (enregistré en 1911, ill.21) :





Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles en fa majeur op. 53 no. 4*, mesures 1-5.

Cette mélodie est un exemple voyant du déploiement qui donne une signification accentuée à chaque son et à chaque intervalle. Elle appartient (d'après la terminologie de A. Malinkovskaya) au « niveau phonique » ; « la façon aiguë d'« entonner », comme dirait B. Assafiev. En tant que telle, elle a des caractéristiques vocales et même déclamatoires – qualités renforcées encore par Paderewski où cette mélodie s'approche de façon maximale de la parole humaine, avec les « respirations » et la tension des « cordes vocales » typiques de cette dernière. Un léger retard avant l'intervalle étendu (le passage au son *la*, deuxième mesure), et encore un petit *ritardando* (les sons *si bémol*, *si bécarré*, *ut*, *la*, mesure 2) qui montent en augmentant la tension des « cordes vocales ». À partir du son *fa* (le dernier son de la deuxième mesure) une détente cède la place à une nouvelle tension et un nouveau ralentissement : *ré*, *mi*, *fa*, *la* (mesure 4). En arrivant à ce dernier son, il reste sur lui assez longtemps (car il est *difficilement obtenu!*) afin de recevoir une autre détente (la durée du dernier son *fa* de la quatrième mesure est par contre, diminuée).

Mentionnons encore finalement un type du *rubato* – unique en son genre – dont l'art d'interpréter de S. Rachmaninov nous donne un exemple brillant. En ayant une provenance plutôt motrice, ce *rubato* n'appartient cependant pas au domaine de la danse et, par conséquent se trouve en dehors du champs d'action du *rubato stable*. Il s'agit d'un alliage des moments constructif et émotionnel où le rythme modifié (de manière que l'attente tendue d'une solution provoque des « tensions musculaires » d'une danse) dépasse rapidement le stade purement moteur, en arrivant à la création d'une image qui porte souvent un caractère dramatique ou tragique. Une des manifestations de ce *rubato* « moteur-constructif-émotionnel » est celle des *ritardando* qui séparent généralement les sons initiaux ou finaux en augmentant de cette manière leur importance, ainsi que la tension entre ces derniers et les autres – ce qui devient

un trait du style pianistique de Rachmaninov par lequel nous reconnaissons facilement son jeu :



Sergueï Rachmaninov, *Étude-tableau op. 39 no. 6 en la mineur*, début (enregistrée en 1925).



Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles en ut majeur (Spinnerlied) op. 67 no. 4*, mesures 1-3 (enregistrée en 1928, ill.45).


Dans ces deux cas la tension croissante (grâce à l'arrêt rythmique qui retarde l'apparition des prochains événements et renforce ainsi la sensation du crescendo) contribue à la dramatisation de l'image musicale. Les mesures finales de la *Troïka* de Tchaïkovski (enregistrée en 1928, ill.41) créent une autre ambiance : celle de la solitude. L'original de l'auteur est modifié par Rachmaninov de façon suivante :



Pyotr Tchaïkovski, *Les Saisons, Troïka*, 2 dernières mesures : texte original.



La version de Rachmaninov.

Comme nous pouvons le voir, il rajoute une mesure en éliminant de la figuration le son *mi*  en le transportant en octave plus haute. Cela lui donne plus de signification en son apparition finale ; la séparation rythmique de ce dernier se transforme en une séparation mentale, son isolement : « il est né et mort seul, dans une vacuité silencieuse »<sup>1</sup>.

Il est assez évident d'après le dernier exemple que les aspects du *rubato* – comme il est d'ailleurs ceux du phrasé (ce que nous avons observé en comparant les différentes variantes rythmiques appliquées par Pugno, Paderewski et Cortot dans le *Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2* de Chopin dans le chapitre consacré au *Phrasé*), ou ceux de l'intonation et beaucoup d'autres – évoquent une autre question, celle de la fidélité au texte. Constamment modifiées par les interprètes et par les compositeurs eux-mêmes, les partitions servaient d'impulsion à des récréations de l'œuvre avec de nouveaux changements, de nouvelles nuances dynamiques et rythmiques. Même le *rubato stable* (fixé comme formules cristallisées dans des danses comme la *Valse* ou la *Mazurka*) peut être assez variable, ce que nous allons aborder dans le sujet suivant où il s'agira des particularités de l'interprétation des *Mazurkas* de Chopin.

1. Grigori Kogan, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, Moscou, Sovietskii kompositor, 1966, p. 226.



## 2. Les *Mazurkas* de Chopin comme manifestation du *rubato* « stable » : particularités stylistiques de l'interprétation

La complicité rythmique ainsi que la finesse et la richesse des nuances des *Mazurkas* de Chopin nous obligent à consacrer plusieurs pages de ce travail au problème de leur interprétation – qui à son tour est lié à la tradition populaire continuée par le compositeur. Nous disposons d'un témoignage intéressant de W. von Lenz qui a décrit une leçon que Chopin lui avait donnée en présence de G. Meyerbeer. Il s'agit de la *Mazurka en ut majeur op. 33, no. 3* qui était exécuté par W. von Lenz et après par Chopin lui-même – ce qui provoqua une discussion entre les deux compositeurs :

« C'est une mesure à deux quatre », dit Meyerbeer. Chopin y contredit et me fit répéter tout en battant de son crayon la mesure sur le piano. Son regard s'enflammait.

« Deux quatre », répéta tranquillement Meyerbeer.

Si jamais j'ai vu Chopin s'emporter, ce fut en cet instant ! Qu'il était beau à voir, une timide rougeur colorait ses joues pâles !

« C'est à trois quatre », dit-il d'une voix forte, lui qui parlait toujours si doucement.

« Donnez-moi cela pour un ballet de mon opéra (c'était *L'Africaine* qu'il tenait secrète), répliqua l'autre, je vous le prouverai. »

- C'est à trois quatre ! » cria presque Chopin, et il se mit à jouer. Il joua la *Mazurka* à plusieurs reprises en comptant à haute voix et en frappant la mesure du pied, il était hors de lui ! Cela ne servit à rien, Meyerbeer resta sur son deux quatre, et ils se quittèrent fâchés<sup>1</sup>.

Le problème est donc bien déterminé : il ne s'agit pas de trois temps égaux, mais de formules complexes et – comme nous allons le voir – constamment variables. Allons tout d'abord à la source, c'est à dire, aux danses populaires polonaises sur la base desquelles les *Mazurkas* de Chopin furent formées. Ce terme regroupe trois danses : le *Mazur* (originaire de Mazovie), le *Kujawiak* (de la Kujavie) et l'*Oberek* (le nom de ce dernier provient du mot *obertania* : rotation). Ces danses ont un rythme commun à trois quatre (ce qui les distingue du *Krakowiak* à deux quatre, qui n'a pratiquement pas été utilisé par Chopin) où la place de l'accent est variable – ce qui détermine aussi les différences de leur caractère. La musique du *Mazur* est généralement très flexible et variée rythmiquement (avec une large utilisation du *rubato*) quand l'accent peut tomber sur chacun de trois temps de la mesure – parfois même sur deux ou trois temps. La régularité dans la distribution des accents n'est pas typique :

---

1. Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*, J.-J. Eigeldiner (éd.), Paris, Flammarion, 1995, pp. 83 – 84.

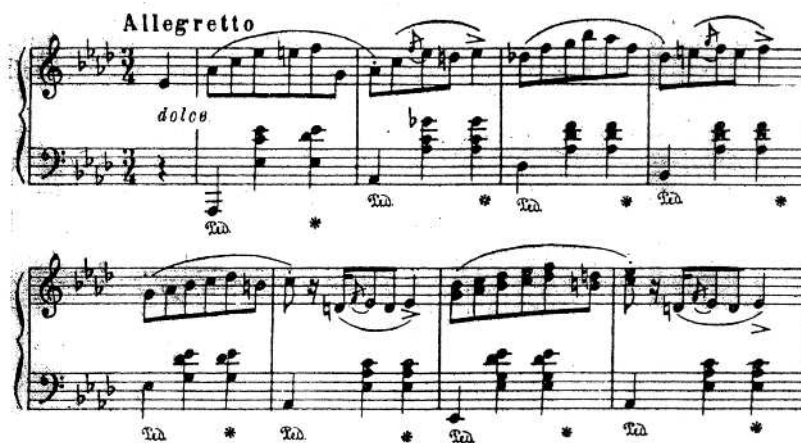


Frédéric Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur*, op. 50 no. 3, mesures 17-20.



Frédéric Chopin, *Mazurka en mi majeur*, op. 6 no. 3, mesures 1-4.

L'*Oberek* et le *Kujawiak* sont plus coulants que le *Mazur* ; ce qui les diffère de la *Valse* est cependant l'accentuation qui – comme dans le *Mazur* – n'est pas obligatoirement associée au temps fort de la mesure. Ce qui caractérise l'*Oberek* est surtout l'accent sur le troisième temps de chaque deuxième mesure :



Frédéric Chopin, *Mazurka en la bémol majeur*, op. 41 no. 4, mesures 1-8.

Quant au *Kujawiak*, il a une accentuation plus libre que l'*Oberek*, bien que (contrairement à la *Mazurka*) lui aussi insiste sur la régularité dans la distribution des accents :

The image shows the first eight measures of Chopin's Mazurka in D major, op. 33 no. 2. The tempo is marked 'Vivace'. The music is written for piano in 3/4 time. The upper staff contains the melody with various ornaments and slurs, while the lower staff provides harmonic accompaniment. Dynamic markings include a forte 'f' at the beginning.

Frédéric Chopin, *Mazurka en ré majeur*, op. 33 no. 2, mesures 1-8.

Comme nous le voyons, Chopin utilise les trois danses souvent en les combinant au cours d'une pièce (notons d'ailleurs que les liens des *Mazurkas* chopiniennes avec les danses populaires ne sont pas toujours évidents comme il est dans les exemples donnés ci-dessus : nombreuses d'entre-elles traitent assez librement des particularités des formes de danses en créant ainsi diverses œuvres poétiques par rapport au contenu). Ainsi le *Mazur* de la première partie de la *Mazurka en la bémol majeur* op. 17 no. 3 cède la place l'*Oberek* dans la partie médiane :

The image shows two sections of Chopin's Mazurka in B-flat major, op. 17 no. 3. The first section (measures 1-6) is marked 'Legato assai' and 'dolce', with a tempo of quarter note = 144. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The second section (measures 42-45) is marked '(p)' and shows a change in style, with the word 'cre-scen-' appearing across the measures. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Frédéric Chopin, *Mazurka en la bémol majeur*, op. 17 no. 3, mesures 1-6, 42-45.

Une variabilité rythmique recherchée est observable dans les interprétations d'Ignaz Friedmann, par exemple dans la *Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4* (enregistrée en 1930, ill.58) où l'accentuation des troisièmes temps (mesures 21 – 23) est remplacée par celle qui tombe sur les premiers temps à partir de la mesure 25 (avec la répétition de ce fragment la flexibilité rythmique est encore plus voyante) :

Frédéric Chopin, *Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4*, mesures 21-26.

(les accents dans les mesures 25 et 26 : d'après l'interprétation de Friedman)

Remarquons qu'une partie de ces accents manquent dans la partition (ceux du premier temps à partir de la mesure 25). Nous constatons ainsi une co-création entre l'interprète et le compositeur – qui permet et explique des variations de lecture dans les exécutions de différents interprètes. Par exemple, le premier thème de la *Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3*, joué avec des accents sensibles sur les deuxièmes temps par M. Rosenthal (enregistré en 1930, ill.28) est « chanté » pratiquement sans accents par Friedman (1930, ill.61) – cas assez rare chez ce pianiste dont le jeu des *Mazurkas* souligne dans le plupart des cas leur côté dansant. Il reprend d'ailleurs le caractère populaire dans la partie médiane de cette *Mazurka* en accentuant les troisièmes temps de chaque mesure – ce que ne font pas Rosenthal et I. Paderewski.

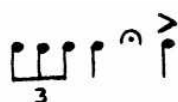
Dans la partie médiane (8 mesures avant la reprise) de la *Mazurka en ré majeur op. 33 no. 2* mentionnée précédemment nous observons également des différences métriques et rythmiques dans le jeu des deux interprètes inégalés des *Mazurkas* : Friedman et Paderewski<sup>1</sup>. Voici le texte :

1. Les deux interprétations ont été enregistrées en 1930.

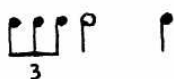


Frédéric Chopin, *Mazurka en ré majeur op. 33 no. 2*, mesures 65-72.

Le motif répétitif de deux mesures suppose des accentuations de deux dernières noires de la première mesure et de la deuxième noire de la deuxième mesure indiquées par le compositeur et exécutées ainsi par Paderewski (ill.16). Quant à Friedman (ill.59), il joue les quatre premières mesures presque sans accentuation, alors que dans les quatre mesures consécutives (69-72), il accentue les basses *mi* et *la*, c'est à dire les premiers temps de chaque mesure (ce qui n'est pas indiqué dans le texte de Chopin) en accentuant également les derniers temps de la main droite. La complexité métrique est accompagnée dans les deux interprétations par une « étrangeté » rythmique : ni Paderewski ni Friedman ne jouent en trois temps ! Dans le cas de Paderewski la formule rythmique s'approche de la suivante :



Tandis que Friedman (surtout à la répétition de ce fragment) joue en quatre :



Capricieusement accentuées, rythmiquement altérées, ces interprétations (bien que différentes) révèlent avec tout leur raffinement un autre côté de cette musique : pittoresque, profondément folklorique, primordial – ce qui devait étonner Meyerbeer et les autres contemporains qui écoutaient le jeu de Chopin. « Ses Mazurkas [...] perdent la moitié de leur caractère sauvage si elles sont jouées sans une certaine irrégularité »<sup>1</sup>. Nous nous approchons ainsi de la difficulté **rythmique** des Mazurkas chopiniennes :

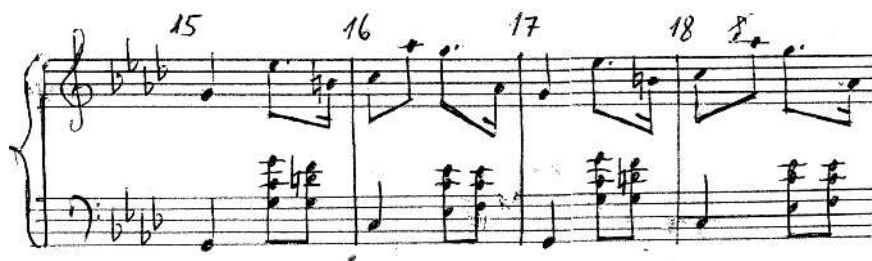
1. Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Paris, Harmattan, 2005 (elle cite la critique de l'*Athenaeum* du 1er juillet 1842), p. 816.

Une particularité saillante du jeu de Chopin était l'entière liberté avec laquelle il traitait le rythme, liberté qui semblait pourtant si naturelle que je n'en ai pas été frappé pendant des années.

Cela doit être en 1845 ou 1846 que je m'aventurai un jour à lui faire remarque que, jouées par lui, la plupart de ses *Mazurkas* semblaient notées non à  $\frac{3}{4}$ , mais à  $\frac{4}{4}$ , du fait qu'il s'attardait avec insistance sur la première note de la mesure. Il le nia énergiquement, jusqu'à ce que je lui aie fait jouer une *Mazurka* tandis que je comptais tout haut à quatre temps, ce qu'il jouait parfaitement. Il expliqua alors en riant que c'était le caractère national de la danse qui se trouvait à l'origine de cette particularité. À écouter Chopin, le plus remarquable était ce qu'on avait d'un rythme à  $\frac{3}{4}$  tout en entendant une mesure binaire.

(des souvenirs de Charles Hallé)<sup>1</sup>

Comme nous pouvons voir, Meyerbeer n'était pas seul en se posant la question s'il s'agit de trois temps ou deux (ou quatre). Cette dernière citation nous donne par contre une information importante : c'est donc le rythme proche de celui de  $\frac{2}{4}$  (ou  $\frac{4}{4}$ ) quand le premier temps égale une noire (une blanche) et le troisième et le quatrième temps égalent deux croches (deux noires) qui représente la manière selon laquelle Chopin devait prétendument jouer ses *Mazurkas*. Il est vrai que cette formule rythmique se produit parfois chez Friedman et Paderewski ; ainsi l'est par exemple la version rythmique d'un fragment de la *Mazurka en la bémol majeur op. 59 no. 2* proposée par ce dernier (entre les mesures 15 -19 et le fragment analogue entre les mesures 37 – 41, ill.17) :



(le texte original est le suivant) :



Frédéric Chopin, *Mazurka en la bémol majeur op. 59 no. 2*, mesures 15-18.

1. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006, p. 105.

Friedman joue d'une manière semblable à celle-ci une partie du thème principal de la *Mazurka en si bémol majeur op. 7 no. 1* (ill.56) :



(l'original est le suivant) :



Frédéric Chopin, *Mazurka en si bémol majeur op. 7 no. 1*, mesures 16-17.

Ou de la *Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4* (ill.58) :



la version de Friedman

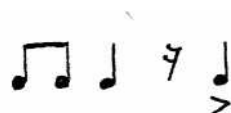


le texte original


Frédéric Chopin, *Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4*, mesures 11-12.

En tout cas il faut avouer que la grande richesse rythmique des *Mazurkas* de Chopin (reflétée dans les interprétations de Friedman et Paderewski, étant indubitablement la qualité du jeu de Chopin lui-même, d'après les témoignages) n'était malheureusement pas fixée distinctement dans les mémoires des contemporains, ni dans la littérature méthodique – ce qui s'explique probablement par le fait qu'une telle manière d'interprétation portait encore un caractère d'une « tradition orale ». Ainsi Malvine Brée, l'élève de Theodor Leschetizky nous



apprend seulement que « dans la mesure à  $\frac{3}{4}$  de la *Mazurka* l'accent porte quelquefois sur le premier, quelquefois sur le second, quelquefois sur le troisième temps » (chapitre XXIV : *Les règles de l'interprétation*)<sup>1</sup>. Elle ne fait cependant aucune remarque sur les corrélations rythmiques compliquées entre le premier, le second et le troisième temps. Paderewski indique une seule formule<sup>2</sup> :



et ce malgré le fait qu'il utilise lui-même différentes variantes rythmique, parfois en les alternant immédiatement l'une après l'autre comme par exemple dans la deuxième apparition du thème principal de la *Mazurka en la bémol majeur op. 59 no. 2* (mesures 23 – 26) analysé dans le chapitre *Trois pléiades de pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (La deuxième période. La pléiade des élèves de Liszt. Paderewski et Rosenthal)*.

Il est vrai cependant que la formule donnée par Paderewski (ou celle-ci : ) est plus répandue dans les interprétations des Mazurkas que celle indiquée par Hallé :



elle est d'ailleurs souvent variée en devenant la suivante :  ou même la suivante qui s'approche carrément de deux temps :  comme par exemple dans la *Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4* jouée par Friedman (1930, ill.58) :

Frédéric Chopin, *Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4*, mesures 119-124.

1. Malvine Brée (éd.), *Base de la méthode Leschetizky*, Paris, M. Eschig, [1902], p. 53.

2. Ignacy Paderewski, « Tempo rubato » in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005, p. 228.



Il est intéressant de voir que la formule ♩ ♩ ♩ devient parfois réellement 7/8 comme il est dans la *Mazurka en ut dièse mineur op. 41 no. 1* (enregistrée par Friedman en 1930, ill.60):



La version de Friedmann



Le texte de Chopin

Frédéric Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur op. 41 no. 1*, mesures 17-20.

Notons que la variante proposée par Hallé suppose plutôt des accents sur le premier temps, tandis que la formule ♩ ♩ ♩ (bien que variée rythmiquement) permet toutes les trois possibilités d'accentuation : sur le premier, le deuxième et le troisième temps de la mesure. Les deux formules peuvent d'ailleurs s'approcher des variantes analogiques de deux (ou quatre) temps. Ainsi le thème principal de la *Mazurka en fa mineur op. 7 no. 3* (l'*Oberek*) peut combiner la formule rythmique de Hallé (la première mesure de l'exemple) avec une des formules supposant l'accent sur le troisième temps (la deuxième mesure) :

FORMULE B: ♩ ♩ ♩

FORMULE A: ♩ ♩ ♩

Frédéric Chopin, *Mazurka en fa mineur op. 7 no. 3*, mesures 1-3.

Comme nous pouvons le voir d'après l'exemple, la variante rythmique de la première mesure est pratiquement analogique à celle de 2/4 (noire-croche-croche) alors que la formule de la deuxième mesure s'approche d'une autre répartition rythmique de 2/4 : croche-noire-croche. C'est justement dans cette ambiguïté métrique que la flexibilité et l'intensité rythmique de la *Mazurka* trouvent leur expression ; cela ne devient jamais en 2/4 (ou un 4/4), tout en restant toujours le rythme élastique incomparable de la *Mazurka*.

### 3. Le « pointillisme » et son lien avec la *polyphonie à distance*

Nous avons déjà eu l'occasion de découvrir la méthode « pointilliste » utilisée assez largement par les pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> – première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une technique d'exécution – que nous appelons conventionnellement « pointillisme » par analogie avec le style bien connu de l'art (la peinture) – qui concerne l'idée de l'emplacement de certains « points » (sons) ou certains groupes de sons « en dehors » du texte musical, formant ainsi un niveau supplémentaire qui enclenche des relations polyphoniques avec les autres. Un tel clivage de la texture créant une perspective des composants musicaux fut d'ailleurs un des traits stylistiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi nous en trouvons des preuves dans les mémoires déjà citées du pianiste russe Constantin Igoumnov (un des élèves d'Alexandre Siloti, qui à son tour était l'élève de Liszt) :

Souvent il [A. Siloti] attirait notre attention sur la nécessité de ne pas donner une importance égale à chaque phrase ou à chaque son. Il trouvait qu'il y avait des phrases plus importantes et moins importantes et nous apprenait conséquemment à garder [le sens de] la perspective dans la sonorité. Il est fort probable que cela provenait plutôt des pensées de Liszt que de ses propres réflexions<sup>1</sup>.

Évidemment, une telle idée spatiale est considérablement plus large que la seule méthode « pointilliste » et elle est censée impliquer pratiquement tous les moyens de la « morphogenèse » musicale. Cependant, il est important de rendre compte que l'« inégalité » qui entraîne un clivage du texte musical observée dans beaucoup d'interprétations historiques, se créait tout à fait consciemment en étant manifestation de l'approche intellectuelle qui reflétait à son tour la vision spatio-polyphonique de cette époque – dont le « pointillisme » fut l'expression. Il faut distinguer **trois types** de ce dernier (suivant la complexité croissante dans son application). **Le premier** – dont les exemples sont nombreux – consiste en accentuation de sons séparés appartenant à une ligne mélodique ou à une « couche ». Ainsi J. Hofmann accentue le son *la bémol* qui se répète plusieurs fois dans l'accompagnement de la *Berceuse op. 57* de Chopin (ill.49) – en alternant avec d'autres sons non accentués (mesures 61 – jusqu'à la fin) :

---

1. Jakov Milstein, *Константин Николаевич Игумнов* [Constantin Nicolaevich Igoumnov], Moscou, Muzika, 1975, p. 39.

Frédéric Chopin, *Berceuse op. 57*, mesures 59-70.

Le deuxième type du « pointillisme » musical est cependant plus « avancé » puisqu'il implique déjà un certain groupe de sons accentués qui s'oppose aux autres événements de la texture, en leur proposant un nouveau complexe choisi par l'interprète, qui suppose déjà une certaine combinaison d'éléments en elle-même :

Frédéric Chopin, *Troisième Sonate en si mineur; op. 58, Troisième mouvement*, mesures 89-91 (ill.26).

La logique de cette lecture de Moriz Rosenthal<sup>1</sup> du texte chopinien est bien claire : les sons accentués sont censés proclamer l'apparition d'un nouveau thème (liant la partie médiane avec la reprise). Le texte original de Chopin suppose par contre un passage coulant des figurations

1. La *Troisième Sonate* de Chopin était enregistrée par lui entièrement en 1939.

de triolets de la partie médiane aux quatre croches appartenant déjà à une autre section de la forme (mesure 90). L'éclair soudain qui surgit avec les sons accentués définit ainsi la solution spatiale proposée par l'interprète : l'image rêveuse de la partie médiane *s'éloigne*, étant brusquement remplacée par une nouvelle réalité qui sort au *premier plan* (un réveil brutal).

La situation devient encore plus compliquée dans l'application du **troisième type du « pointillisme »** où :

- la nouvelle « strate » se crée avec les sons qui appartiennent à différentes lignes de la texture ;
- elle est extraite d'une seule ligne, mais de manière à créer une superstructure développée qui d'un côté se met en polyphonie avec la ligne principale ou d'un autre révèle des particularités cachées de la même ligne.

Pour le premier de ces deux cas, évoquons un des exemples analysés dans le chapitre *Trois pléiades de pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (La génération de Rachmaninov et Hofmann)*, à savoir la *Mazurka op. 7 no. 3 en fa mineur* de Chopin dans l'interprétation de I. Friedman (enregistrée le 13.11.1930, ill.57). Le pianiste crée une ligne supplémentaire avec les sons (accentués par lui) appartenant à la voix supérieure, la médiane et la basse :

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Mazurka in F minor, Op. 7 No. 3, measures 73-84. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. Measures 73-79 are marked 'rit.' and 'pp sotto voce'. Measures 80-84 are marked 'legato'. The score includes various dynamics and articulations such as 'smorz.', 'pp', and 'legato'. The bass line is marked with 'Ped.' and '\*' symbols.

Frédéric Chopin, *Mazurka en fa mineur, op. 7 no. 3*, mesures 73-84.

Dans le chapitre *L'espace et la polyphonie dans la musique des compositeurs romantiques* nous analysons l'interprétation de L. Godowsky du *Finale* de la *Deuxième Sonate op. 35* de Chopin (enregistrée en 1930, ill.35) où le pianiste découvre et met en relief différentes lignes mélodiques cachées dans une texture « monodique » doublée en octave :

Presto

sotto voce e legato

Frédéric Chopin, *Sonate en si bémol mineur op. 35, Finale*, mesures 1-7.

Un autre exemple (l'interprétation de Rachmaninov de 1927, ill.39) nous dégage une ligne mélodique descendante qui se construit par des accentuations des sons inférieurs des figurations du refrain de la *Valse op. 64 no. 2 en ut dièse mineur* de Chopin :

Frédéric Chopin, *Valse en ut dièse mineur, op. 64 no. 2*, mesures 97-103 (partie de la main droite avec l'articulation de Rachmaninov).

Remarquons que le même refrain de la *Valse op. 64. no. 2* est interprété par M. Rosenthal de façon tout à fait différente de celui de Rachmaninov. Il (Rosenthal) souligne un certain groupe de sons en le corrélant avec la masse sonore des figurations :

Mesures 33-38 (partie de la main droite avec l'articulation de Rosenthal, ill.29).

De la mélodie de la partie médiane de la même *Valse* Rosenthal crée une sorte de « série » par des sons qu'il met en relief (voir l'analyse dans le chapitre *Trois pléiades des pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (La deuxième période. La pléiade des élèves de Liszt. Paderewski et Rosenthal)*). Analysons plus en détails encore un fragment d'interprétation de ce pianiste – chez lequel la technique « pointilliste » porte un caractère intellectuel extrêmement élaboré – celui du *Concerto en mi mineur* de Chopin (enregistré en 1930, ill.25). La manière d'exécuter le premier thème du premier mouvement est d'un intérêt particulier du point de vue du travail « pointilliste » très recherché. Voici le texte original de Chopin (la dernière phrase du thème) :

Frédéric Chopin, *Concerto en mi mineur*, Premier mouvement, mesures 526-534 (la partie du piano)<sup>1</sup>.

Le schéma donné ci-dessous nous démontre la précision avec laquelle Rosenthal accentue les points d'appui en révélant ainsi deux lignes contrapuntiques cachées dans la texture chopinienne : celle des sons descendants de la mélodie (*ut, si, la sol, fa dièse, mi, ré, ut, si, sol, la, fa dièse et mi*) et celle de la ligne ascendante de la basse qui finalement arrive à la tonique (*ré dièse, mi, fa dièse, sol, sol dièse, la, si, mi*). La méthode « pointilliste » s'approche ainsi des analyses schenkeriennes déjà mentionnées dans le chapitre *L'espace et la polyphonie dans la musique des compositeurs romantiques*) :

1. Dans la reprise la technique « pointilliste » de Rosenthal est encore plus voyante.

Mesures 526-534 (d'après la méthode « pointilliste » de Rosenthal).

Notons d'ailleurs le lien assez évident de la technique « pointilliste » avec un phénomène plus global, celui de la *polyphonie à distance*, déjà étudié dans ce travail. Semblablement aux arbres au bord d'une route, donnés comme exemple dans le chapitre consacré aux espaces musicaux, qui – bien que séparés – s'unissent en une ligne dans notre imagination, les sons (ou groupes de sons) distingués d'une manière ou d'une autre de la masse sonore générale, malgré les distances temporelles entre eux, créent des niveaux supplémentaires. La *polyphonie à distance*, pour ainsi dire, opère avec des surfaces plus grandes, tant dans le cadre d'un mouvement ou d'une œuvre qu'entre différents mouvements ou différentes œuvres. La méthode « pointilliste » fait la même chose en miniature, en actionnant cependant les mêmes mécanismes de la perception : dans notre imaginaire les niveaux créés se déroulent *simultanément* en créant des relations polyphoniques et *spatiales* entre-eux.

## 4. L'intonation romantique et ses incarnations au piano

### a. Formation

La question de l'intonation musicale se trouve toujours parmi les plus actuelles tant dans la composition que dans l'interprétation, en absorbant et en reflétant les caractéristiques les plus frappantes d'un style et d'une époque. Compris globalement comme processus de la réalisation sonore de la morphogenèse musicale, l'intonation (ou plus précisément, la manière d'« entonner ») de l'interprète « sert à la détection et l'établissement des relations entre les éléments et les côtés de la forme musicale à tous les niveaux de leur système d'organisation »<sup>1</sup>. En traitant du problème de l'intonation peut-être plus localement, B. Assafiev remarque cependant que « la musique est [...] avant tout l'art de l'*intonation*, alors qu'en dehors de celle-ci elle n'est qu'une simple combinaison de sons »<sup>2</sup>. Ce dernier chercheur a établi plusieurs notions importantes qui – vu l'impossibilité de leur traduction correcte de la langue russe en français – seront marquées ici symboliquement par les formules ou les termes suivants :

« **Procédés d'intonation** », « интонирование » (*russe*), « intoning » (*anglais*) : le processus de création d'un certain système d'intonation menant la ligne mélodique (ou plusieurs couches musicales) d'un son à l'autre, ou, d'après la définition de B. Assafiev lui-même, « la situation de *tension des tons* qui détermine le « discours verbal » ainsi que le « discours musical »<sup>3</sup>.

« **Entonner** », « интонировать » (*russe*), « to intone » (*anglais*) - le verbe provient du mot « интонирование » (« Intonationnement », « intoning »), c'est à dire, réaliser ledit processus de création d'un certain système d'intonation ou mener d'une certaine manière la ligne mélodique.

« **État de la sensible** », « вводнотонность » (*russe*) – un type de situation musicale (qui caractérise particulièrement l'époque romantique) dans lequel la sensation et le rôle de la note sensible (en premier lieu, le VIIe degré de la gamme majeure) et plus globalement, le rôle de la fonction de la *dominante*, reçoit une très grande signification.

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [*Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano*], Moscou, Vlados, 2005, p. 36. Sa définition est à la base d'une perception intégrale de l'*intonation* qui implique tous le complexe des moyens d'expression musicale comme « entonnés ».

2. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс* [*Forme musicale comme un procès*], Leningrad, Muzika, 1971, p. 275.

3. *Ibid.*, p. 355.



« **État de la dominante** », « доминантность » (*russe*), une situation musicale où le rôle de la *dominante* (les accords de septième de V<sup>e</sup> et de VII<sup>e</sup> degré) est le facteur principal de création de la tension et du développement de la musique.

Il est assez évident que l'intonation musicale pendant sa très longue période de développement est constamment et étroitement liée à la logique et le caractère des *procédés d'intonation* de la parole humaine comme manifestation physique sonore de la pensée. Cette dernière (la pensée), afin de s'exprimer acoustiquement, devient *intonation parlante* qui à son tour, en se métamorphosant encore plus vers le renforcement de ses qualités expressives et s'éloignant du simple langage, devient *musique*. Dans le chapitre sur la *Mélodie* nous nous sommes particulièrement concentré sur le long processus de distinctions des intervalles comme indication exacte d'un système émotionnel de la reproduction sonore. Quant à l'intonation, elle opère avec les intervalles en révélant en fin de compte l'ambiance et la « vision » sonores d'une certaine période historique exprimées par des sons et leur corrélations. D'ailleurs, un des facteurs qui, à travers l'intonation, exerce son influence sur l'image musicale générale d'une certaine époque et d'une certaine société est sans doute celui de la *langue* dans toutes ses particularités ; les changements dans cette dernière peuvent conduire à une « crise d'intonations » (d'après la terminologie d'Assafiev) et à un renouvellement consécutif. Ainsi par exemple, l'abandon graduel du latin moyenâgeux et l'émergence du Protestantisme entraîna des modifications dans l'ancien système d'intonations – changements qui résultèrent d'ailleurs de l'accumulation de longue durée dans la musique séculaire (et folklorique) des tendances latentes d'intonations qui devaient inévitablement se manifester. La décadence du système modal s'accomplissait avec une introduction graduelle de la *sensible*, qui à son tour annulait le caractère statique de la modalité en apportant la sensation d'aspiration forte au centre (la tonique) – tendance qui troublait l'ambiance spirituelle de la musique grégorienne par une sensation trop « sensuelle ». L'interdiction absolue du *diabolus in musica* bien connu, à savoir du triton, provenait ainsi de cette lutte d'intonations : « Ce fut une réaction des scolaires [...] non seulement contre l'introduction obstinée des demi-tons dans le système des modes grégorien comme une sorte d'altération, mais également contre la sensation du demi-ton comme la note sensible et par conséquent, contre une nouvelle pratique musicale, liée à cette dernière. [...] En tenant oreille à cette lutte contre le « diable du triton », l'on peut voir que la « peur » fut provoquée par la sensation accentuée de *l'état de la sensible* qui se trouve dans cet intervalle »<sup>1</sup>.

---

1. *Ibid.*, p. 230.

D'ici, de cette « crise d'intonation »<sup>1</sup> commence la longue période d'évolution de la musique européenne envers l'approbation suivante du système tonal avec l'exacerbation graduelle de *l'état de la sensible*. Après l'organisation du mode majeur par la sensation de la sensible, on observe des expériences de l'« absorption » des modes anciens dans la sphère de cette dernière, en examinant de cette manière leur « viabilité ». De l'accouplement de plus en plus subtil des tons commencent les *procédés d'intonation* complexes avec le déplacement de *l'état de la sensible* à d'autres degrés les plus nécessaires pour l'expansion de la sphère de *l'état de la dominante* : le quatrième degré élevé, le deuxième élevé, le deuxième baissé etc. À travers presque tout le XIX<sup>e</sup> siècle nous observons « un examen des qualités expressives de *l'état de la sensible* sur des nombreuses œuvres musicales ... »<sup>2</sup>.

Notons plusieurs situations culturelles et mentales qui – étant historiquement assez proches du romantisme – menèrent directement à cette volée des *procédés d'intonation* expressifs qui le caractérisaient. Évoquons tout d'abord le panorama musical de la France pré-révolutionnaire et révolutionnaire – à partir de la musique de caractère esthétique élevé (Glück), des romances pastorales du milieu de Marie-Antoinette, jusqu'aux mélodies des chansons populaires de ville, au Théâtre de la foire de l'époque de Lesage ou Monsigny et à la fin, aux chansons révolutionnaires. D'un autre côté, les idées des *Tempête et passion* (*Sturm und Drang*) qui se développaient en Allemagne parallèlement à la Révolution française – « des intonations passionnées, extatiques, le pathétique jusqu'à la fêlure de l'âme, à la clameur, à la fureur »<sup>3</sup> – bien que tendance plutôt littéraire, changèrent de même tout le système ancien d'intonation. Cette nouvelle « crise d'intonation » donna naissance à l'art de Beethoven qui absorba en lui tout le complexe d'intonations de cette époque. D'ailleurs, ce n'est pas encore *l'état de la dominante* aigu du XIX<sup>e</sup> siècle :

Ici se trouve la principale différence du « symphonisme » beethovenien par rapport à celui des romantiques et même de celui du psycho-réaliste. Il n'y a pas d'« excitation », de « nervosité », de « sensualité » dans *l'état de la dominante* beethovenien comme stimulant de la tension d'intonation, mais il y a de la « passion », du pathétique ardent, de la fureur ; il n'y a pas de tonique comme la solution formelle des dissonances, comme état de repos, mais une tonique comme sphère dominante d'approbation, d'une ferme conviction, *la tonique comme une « stabilité tendue »*<sup>4</sup>.

---

1. La terminologie de B. Assafiev qui consiste en une modification intensive du système d'intonation dans certaines périodes historiques.

2. *Ibid.*, p. 355.

3. *Ibid.*, p. 257.

4. *Ibid.*, p. 284.

Le caractère qualitativement nouveau de la musique beethovenienne par rapport aux classiques est donc dans cette « stabilité tendue » qui exigeait un principalement nouveau type des *procédés d'intonation* – adopté rapidement par les romantiques où cette tension déjà occupera la sphère de la dominante avec le rôle constamment croissant de la note sensible.

Parallèlement à la pathétique révolutionnaire, nous observons aussi le devenir du sentimentalisme. À la veille du Romantisme et du réalisme psychologique XIX<sup>e</sup> siècle avec son analyse de la vie psychique personnelle, le peuple fut déjà assoiffé d'entendre une « parole simple » des mélodies chaleureuses et émouvantes - ce qui donna naissance au *Lied* avec ses intonations intimes de romance. Ainsi, du pathétique révolutionnaire d'un côté, de la cordialité et la sincérité sentimentalistes de l'autre se développa le complexe d'intonations du romantisme.

Aux *procédés d'intonation* « vocaux » au piano qui devinrent possibles avec ses progressives et incessantes reconstructions et améliorations à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, précédait le style claveciniste avec sa technique de jeu raffinée d'ornementation, sa culture de la « respiration », son « langage des mains » qui déterminèrent son système d'intonation bien établi. Les diverses inventions et constructions remplaçant le clavecin se développaient en parallèle avec le processus d'absorption des qualités vocales du style *bel canto* par les instruments de musique et avec un rôle croissant d'instruments solo. L'esprit révolutionnaire des « héros » amène avec lui une ambiance musicale « ouverte » et passionnée où le raffinement du clavecin « se fait oublier sous pression d'une culture mélodique « anti-chambre » avec son style concertant qui est, sans doute, plus brutal que celui du clavecin, mais répondant parfaitement à la nouvelle expression. Naturellement, le piano avec ses possibilités mélodiques vainc le clavecin »<sup>1</sup>. Les nouvelles aspirations « intonationnelles », la tendance à la vocalisation de l'instrumentalisme, en donnant naissance à des nouvelles techniques de jeu, exigeaient encore et encore des changements dans la construction et l'accordage du piano. Parmi les innovations qui étaient faites dans la sphère de l'amélioration du piano au début du XIX<sup>e</sup> siècle, évoquons l'invention du système de répétition à double échappement, l'utilisation de trois cordes au lieu de deux, l'invention du cadre métallique permettant au piano de supporter l'augmentation de la tension des cordes, l'invention du système de croisement des cordes permettant une plus grande longueur de ces dernières, ce qui – avec les marteaux recouverts de feutre – assurait un son puissant et doux à la fois et finalement, la nouvelle utilisation de la pédale forte (la droite).

---

1. *Ibid.*, p. 363.

Toutes ces innovations se produisaient, comme il a été déjà dit, avec la pénétration progressive des qualités vocales au piano : « la personnification de l'instrumentalisme »<sup>1</sup>. À ce phénomène – qui comporte une évolution de longue durée de la culture musicale européenne – A. Malinkovskaya propose cependant une antithèse : « l'instrumentation de la conscience musicale »<sup>2</sup>. « La continuité de cette culture [de la texture homophone du clavier] est beaucoup plus profonde et dialectique qu'une simple imitation de la voix humaine, ce que les musiciens comprenaient parfaitement, - écrit-elle. [...] Ainsi Ph. E. Bach soulignait qu'on peut apprendre à « penser mélodieusement » ou « imaginer chanté » ce qu'on joue (« singend denken »). Ce fut un système intégral de qualités, de moyens et de techniques de la prononciation compréhensible et expressive qui ouvrit la voie au développement postérieur de la culture des *procédés d'intonation* au piano »<sup>3</sup>.

En parlant de ces derniers (les *procédés d'intonation* au piano), il faut distinguer tout d'abord deux moments. Premièrement, comme nous pouvons le réaliser naturellement, l'intonation est inconcevable sans être associée à un certain timbre. De ce point de vue, une œuvre pour piano doit être primordialement « instrumentalisée » *pour le piano*, autrement dit, ce n'est que pour *ce timbre* seul et unique qu'elle est initialement conçue. Voici une citation d'Assafiev qui insiste sur la nature « timbrale » de l'intonation appliqué à la musique de Chopin :

Il a prouvé que le piano est pratiquement « la parole des timbres », sensible, passionnée, contrastante dans son pathétique. Vraiment, si l'on prive du matériau mélodique chopinien son « atmosphère de timbre », son air, – la musique se flétrit à de nombreux moments. Cela veut dire que le charme et la force de Chopin est donc dans sa connaissance magique de l'« instrumentation » du piano, la plus difficile – même plus que celle de l'orchestre – dans tous les arts d'instrumentation, parce qu'elle n'est pas déduite de la mémorisation des diapasons, des registres et des trilles d'après les normes – quantitatives – des manuels. Le pianisme connaît une seule instrumentation, celle de l'ouïe et de la perception de *l'intonation expressive du timbre* – et alors le piano cesse d'être l'instrument percutant<sup>4</sup>.

Notons l'importance de cette dernière phrase – qui nous obligera à revenir encore dans ce chapitre à l'idée de la nature percutante du piano – en passant à l'autre moment lié à

---

1. *Ibid.*, p. 220.

2. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [*Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano*], *op. cit.*, p. 77.

3. *Ibid.*, p. 76.

3

4. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс* [*Forme musicale comme un procès*], *op. cit.*, p. 330.

l'intonation au piano qui, comme également le premier, bien qu'assez évident, exige une prise de conscience supplémentaire ainsi qu'une application du principe d'« éloignement » (de « détachement ») afin de ressentir son importance primordiale. Il s'agit d'une simple constatation du fait bien connu que le piano est un instrument *polyphonique*. Les *procédés d'intonation* ne s'appliquent donc pas à une seule ligne mélodique, mais à toute la texture qui peut être assez chargée et complexe. Nous arrivons ainsi à la définition de A. Malinkovskaya citée au début de ce chapitre qui voit dans les *procédés d'intonation* une compréhension et une réalisation de *tous* les composants du processus musical – qui nous ouvre alors ses qualités spatio-temporelles en exigeant une appréhension *simultanée* de l'œuvre dans tous ses détails et étapes. L'interprète est confronté alors au problème des corrélations entre les différents côtés de l'expression musicale comme l'articulation, la dynamique, le timbre, le rythme, le tempo, la pédale etc. L'intonation comprend donc d'un côté les corrélations entre les sons d'une mélodie et ses liens avec les précédents et les suivants, ainsi que celles qui se créent entre plusieurs couches de la texture (où la manière d'*entonner* des accords par exemple occupe une place particulière). D'un autre côté, plus globalement, elle fonctionne comme facteur de première importance de la « morphogenèse » musicale dans les corrélations de plus grands complexes *entonnés* en établissant de cette manière des « arches d'intonations » (d'après la définition d'Assafiev). Ce processus complexe qui amène au bout du compte à une œuvre intégralement *entonnée* forme justement les différences de son image dans ses diverses interprétations.

Il faut remarquer cependant que le processus des modifications constantes de systèmes d'intonations implique naturellement deux champs d'activité, à savoir, le processus de création de la musique proprement dit (la composition) et d'un autre côté, l'interprétation, l'exécution. Notons d'ailleurs que jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, ces deux processus furent pratiquement inséparables parce que l'artiste combina en lui-même ces deux tâches – à quoi contribua indubitablement l'art de l'improvisation, très populaire aux époques précédentes et encore assez vital au XIX<sup>e</sup> siècle, où la communication entre l'artiste (à la fois créateur et exécuteur) et l'audition devint encore plus intense du point de vue de l'intonation. Ainsi s'explique la manière répandue des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle d'improviser et de modifier dans chaque interprétation les textes originaux des compositeurs romantiques (ce que nous pouvons observer dans certains enregistrements historiques)<sup>1</sup>. L'ouïe très sensible (du point de vue de la

---

1. Comme on sait, les compositeurs eux-mêmes variaient librement leurs œuvres – tradition souvent transmise par des élèves et des contemporains aux générations postérieures. Ainsi par exemple des variantes de lecture du *Nocturne en si bémol mineur op. 9 no. 1* de Chopin furent préservées confidentiellement dans le cadre d'une tradition familiale jusqu'à nos jours et publiées par J.-J. Eigeldinger : « Tellefsen, qui tenait ces variantes de

reproduction des intonations qui leur sont contemporaines) des interprètes et des auditeurs permettait une création « sur place » de nouvelles variantes du même système d'intonations. Encore vivantes et dynamiques, sensiblement saisies et perçues, ces intonations, comme celles de la langue vivante utilisée couramment, se trouvaient dans leur processus de développement créatif et constamment renouvelable - ce qui deviendra impossible plus tard. L'« ossification » tardive des mêmes partitions, autrefois si fraîches et vivantes – qui implique inévitablement l'exigence des exécutions rigoureuses de toutes les indications du texte – est provoquée généralement par la disparition d'un système d'intonation de la vie quotidienne. Alors, « l'interprétation devient exécution »<sup>1</sup> : « le contenu, l'âme [de la musique] sont ne sont plus là »<sup>2</sup>.

Chopin, les a indiquées à son élève Frits Harvigson, lequel les a enseignées à son élève Annie Davan Wetton, qui à son tour les a montrées à sa petite fille, Flora MacLeod, soit Mrs. Wallace » (Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006, pp. 164 - 165) :

Chopin's own ornamentation for CHOPIN NOCTURNE  
Opus 9, No 1

The image shows four systems of handwritten musical notation for Chopin's Nocturne Opus 9, No. 1. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Bar (29)' and '30'. The second system is labeled 'Bar (45)'. The third system is labeled 'Bar (72)'. The fourth system is labeled '73'. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and dynamics (e.g., *es.* for *espressivo*). The handwriting is in ink on aged paper.

Mesures 29-30, 45, 72-73.

1. Makis Solomos, « L'espace-son », in *L'espace : Musique/Philosophie : textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos*, Paris, Harmattan, 1998, p. 218.
2. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., p. 291.

En nous rapprochant du problème de l'intonation interprétée, nous sommes néanmoins obligés de distinguer d'un côté le système d'intonation « présenté » dans les partitions et d'un autre, les réalisations spécifiques de ces indications par les interprètes. *L'état de la sensible* et *l'état de la dominante* aigus, perçus dans la musique de Chopin, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Tchaïkovski, en étant source et cause impulsive pour leurs nombreuses interprétations, exigent naturellement des analyses afin de comprendre comment, pratiquement parlant, ledit complexe d'intonations fut réalisé dans chaque cas spécifique d'interprétation et en quoi sont donc les différences et les traits communs. Autrement dit, le problème bifurque en deux questions, celles de « quoi ? » (la partition) et l'autre – qui nous intéresse actuellement – celle de « comment ? » (l'interprétation). Cette tâche se complique considérablement par le fait que l'intonation, peut être le facteur le plus essentiel de l'interprétation musicale, reste cependant le plus inabordable pour une analyse. De manière similaire à celle de la langue parlée quotidiennement où il existe des variantes infinies d'intonations qui changent cardinalement le sens (prenons par exemple les mots les plus simples comme « oui » et « non » qui peuvent être interprétés de façon tout à fait différente en fonction de l'intonation adaptée – parfois insaisissable), ainsi dans les *procédés d'intonation* musicaux qui déterminent pourtant le sens de l'énoncé se trouvent d'innombrables nuances qui échappent à une simple fixation par des moyens de dynamique, d'articulation, etc. et d'autant plus à la description verbale<sup>1</sup>.

---

1. Voici un extrait du livre de W. von Lenz qui décrit son travail (de *l'intonation!*) sur le *Nocturne op. 48 no. 1* de Chopin avec le compositeur lui-même :

« Que Chopin était exigeant et vétilleux pour l'exécution des quatre mesures initiales – qui paraissent si simples !



Il n'était pas facile à contenter dans la première mesure du Nocturne : les notes *sol*, *la* *bémol* doivent ressortir en tant qu'élément thématique, mais à son gré on les jouait toujours trop fort ou trop piano.

À la deuxième mesure (quatrième temps) figure le groupe de doubles croches *ré-mi bémol-fa-sol* : il fallait s'efforcer de glisser sans heurt de ce *sol* au *do* suivant (premier temps de la troisième mesure), et Chopin n'était jamais satisfait. [...] J'y réussis finalement, au bout d'une longue étude ; tantôt le *sol* était trop bref et le *do* arrivait trop tôt, tantôt c'était l'inverse. [...] Il ne se montrait pas moins exigeant pour la chute du *do* avant le demi-soupir à la fin du groupe de doubles croches (quatrième mesure, troisième temps) [...] » (Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, op. cit., p. 115).

En fait, beaucoup de sujets abordés dans ce travail sont liés à *l'intonation* : le rythme, l'articulation, la « respiration » - et finalement le phrasé et même, dans une large mesure, divers aspects du *rubato*. Par exemple, l'analyse détaillée de la mélodie principale du *Nocturne en mi bémol majeur op. 9 no. 2* de Chopin faite dans le chapitre consacrée à la *mélodie* n'est donc qu'une proposition de diverses variantes des *procédés d'intonation* de cette mélodie. Quand dans le chapitre sur le *rubato* (« La provenance du *rubato* ») nous parlons de la manière de « prendre respiration » afin de « surmonter » une intervalle large, inhérente à Paderewski – qui a comme résultat une altération du tempo ou du rythme – il convient de se rendre compte qu'à la base du *rubato* créé par cela se trouve tout d'abord une manière très particulière d'*entonner*.

**b. L'intonation comme interaction de zones sonores. c. L'immutabilité de la hauteur du son en question.**

Tout en réalisant l'impossibilité de décrire verbalement les intonations musicales (il faudrait, afin de les évaluer les *écouter* et même pour cela avoir la direction de perception requise), nous nous limiterons par une désignation de certains principes qui exercent leur influence sur les *procédés d'intonation* avec d'éventuels exemples. Appuyons-nous tout d'abord sur les expériences faites par N. Garbuzov (déjà mentionnées ici dans le chapitre consacrée au *rubato*) dont les résultats lui permirent d'affirmer que notre audition a une nature *zonée* (il s'agissait en premier lieu des voix de chanteurs ou de jeu sur des instruments avec des hauteurs non fixées des sons). Voici quelques extraits de son livre :

Le système dans lequel les œuvres musicales sont exécutées [...] est un système *zoné*. Il représente un ensemble de corrélations entre les zones unies par le principe de l'ouïe (par la parenté directe ou indirecte des zones) et représente par des notes, lettres et syllabes.

Le système zoné comprend une infinité de variantes d'intonations, alors que chaque interprétation dans le système zoné réalisée par des voix de chanteurs ou par des instruments avec les hauteurs non fixées de sons n'est donc qu'*une variante d'intonations de cette œuvre*.

Le système de douze sons tempérés représente un cas particulier du système de douze zones.

La réduction des phénomènes d'intonations dans l'art de musique à des certaines relations fixées entre les sons, autrement dit, l'explication des phénomènes musicaux par une acoustique *pointée* et non pas *zonée* est inacceptable car la fausseté de cette explication ne correspond point aux lois observées dans la pratique musicale.

---

1. Nicolai Garbuzov, *Зонная природа звуковысотного слуха [Nature zonée de l'audition de hauteur des sons]*, Moscou, Izdatelstvo Akademii Nauk, 1948, p. 81.



Dans une de ces expériences N. Garbusov travailla avec plusieurs personnes qui avaient une parfaite audition des hauteurs de sons. Après une reproduction de trois premières mesures d'une chanson russe bien connue (*Doubinouchka*) sur un harmonium, il demanda aux sujets d'*entonner* ce morceau sur un générateur des fréquences sonores (instrument libre de tout contrôle possible par le toucher ou par les cordes vocales à l'exception d'un seul contrôle, celui de l'audition). Voici la mélodie proposée :



*Doubinouchka*

Les résultats de cette expérience ont montré entre autres que la plupart des participants avaient tendance à élargir la seconde majeure et rétrécir la tierce mineure.

Une autre expérience menée par Garbusov consistait en une comparaison de trois interprétations différentes (celles de D. Oistrakh, M. Elman et E. Zimbalist) de douze premières mesures (six premières mesures et leur répétition) de l'*Air* de la *Suite pour orchestre en ré majeur* de Bach (arrangée pour violon et piano par Wilhelmi) :

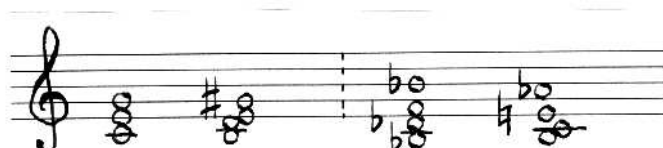


Johann Sebastian Bach, *Air* de la *Suite pour orchestre en ré majeur*, mesures 1 – 6.

Après une analyse détaillée fixée dans les tables qui comprennent les valeurs de tous les intervalles en cent ainsi que leurs déviations des intervalles tempérés, Garbusov note une tendance chez tous les musiciens d'élargir les intervalles majeurs et de rétrécir les mineurs. « L'explication la plus probable à notre avis est donc la suivante, – résume-t-il. En élargissant la seconde et la tierce majeures, en rétrécissant la seconde et la tierce mineures, les violonistes détectent plus clairement l'individualité de ces intervalles et évitent ainsi leur « neutralisation » (secondes et tierces intermédiaires) »<sup>1</sup>.

1. *Ibid.*, p. 67.

L'intonation expressive exige donc des déviations du système tempéré afin de mettre en relief le côté typique, caractéristique et individuel des intervalles. Il est probable que c'est également la sensation aiguë de la note sensible (voir les mesures 3 et 4 du dernier exemple) qui peut contribuer à la diminution des secondes mineures. Cependant, les expériences de Garbuzov furent menées avec des voix de chanteurs ou des instruments avec les hauteurs non fixées de sons – ce qui n'est pas le cas du piano où les hauteurs sont fixées. Pourtant les *procédés d'intonation* s'accomplissent ici avec pas moins d'intensité qu'avec les instruments à cordes, à vent ou avec la voix humaine ; « il n'existe pas d'instruments qui n'entonnent pas », – affirme Assafiev. « L'art du pianisme est une des cultures intellectuelles les plus hautes de l'art d'interpréter *d'intonation-timbre* et exige, malgré une certaine « limitation acoustique » de la facture de l'instrument, une attention auditive extrêmement fine », – écrit-il<sup>1</sup>. D'après N. Garbuzov, comme nous le savons déjà, la réduction des phénomènes d'intonations à certaines relations fixées entre les sons est inacceptable – *puisque la pratique prouve le contraire* (voir la citation ci-dessus). Il s'agit évidemment des *procédés d'intonation* réalisés d'une certaine manière, spécifique pour le piano. Remarquons d'ailleurs que la plupart des sons du piano s'obtient par des coups du marteau sur trois cordes. Alors, nous ne fonctionnons pas avec des sons « pointés » fixés, mais avec des *unissons*, c'est à dire, « les zones sonores » (d'après Garbusov) qui suggèrent des inévitables différences dans l'accordage et qui font ainsi du système tempéré « pointé » un système de *zones sonores fixées*. Les intervalles mélodiques exécutés sur le piano forment donc des corrélations entre différentes zones sonores. En outre, l'immutabilité (la fixation) de ces zones – bien qu'étant incontestablement physiquement justifiée – elle aussi est souvent réfutée par la pratique pianistique. Reportons-nous aux expériences d'un autre musicologue russe, S. Skrebkov, au cours desquelles plusieurs personnes furent priées d'accorder sur un générateur électrique les sons *sol dièse* et *la bémol*, jouées préalablement au piano, aux voix supérieures dans les combinaisons d'accords suivantes :



1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., p. 363.

Tous les participants à l'expérience, d'après le témoignage de S. Skrebkov, accordèrent le son *sol dièse* plus haut et le son *la bémol* plus bas que leur réelle hauteur au piano. Naturellement, quand il ne s'agit pas d'un son isolé, mais d'un contexte musical, nous sommes confrontés aux conditions spéciales qui entrent en vigueur et qui – avec limitations de certains paramètres d'un côté – ouvrent de nouvelles possibilités pour d'autres composants qui compensent lesdites limitations d'un autre. Rappelons-nous à ce propos la *Gestalt theorie* suivant laquelle la somme de plusieurs composants amène à un qualitativement résultat nouveau. La combinaison de deux sons *dans un certain contexte tonal* (fortement marqué par les accords) crée l'effet de *l'intonation zonée réalisée par des moyens proprement pianistiques*. « Physiquement parlant, la hauteur de sons (quand le pianiste joue) reste la même, - remarque S. Skrebkov, – mais dans la conscience de l'auditeur, objectivement, grâce à la pédale, le rythme et la dynamique, l'impression de déplacement du son vers le haut ou vers le bas par rapport au son tempéré se crée avec nécessité »<sup>1</sup>. Et il rajoute ensuite : « [...] avec les autres conditions égales, le son joué plus fortement semble au premier moment être plus haut (il est probable qu'en ce cas les hautes harmoniques commencent à sonner grâce à quoi le son fait l'impression d'être plus clair, plus haut) ; le son joué plus doucement semble plus bas [...] »<sup>2</sup>.

Sur ce phénomène – en combinaison avec la tension augmentée de la sensible, ou plus globalement, avec une sensation aiguë, presque physique de la dominante – sont basés les intonations exceptionnelles de Rachmaninov, particulièrement sa manière unique en son genre d'« entonner » les accords finaux de certaines œuvres, comme par exemple ceux des *32 Variations en ut mineur* de Beethoven (enregistrées en 1925, ill.37) :

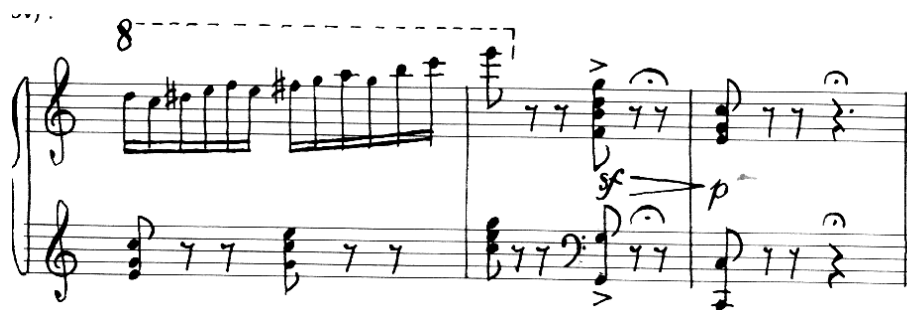


Ludwig van Beethoven, *32 Variations en ut mineur* WoO 80, 2 dernières mesures.

1. Sergueï Skrebkov, « К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений » [« La question du traitement interprétatif des œuvres musicales »] in *Skrebkov, S. S., Articles choisis*, Moscou, 1980, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 22.

L'accord de la dominante avec le *si bécarré* (la sensible) comme son de la mélodie, joué considérablement plus fort que l'accord de la tonique, « rétrécit » la seconde mineure entre la sensible et la tonique. La tension qui se produit lorsque cette intonation mélancolique perçante se renforce encore plus grâce au petit point d'orgue sur le premier de ces deux accords qui crée une sensation typique pour Rachmaninov des efforts avec lesquels le pianiste « surmonte » des barrières invisibles des intonations. Les accords finaux de la *Chanson de la fileuse op. 67 no. 4* des *Romances sans paroles* de Mendelssohn (enregistrée en 1920 et en 1928, ill.45) sont d'ailleurs une variante encore plus frappante du même principe à la suite d'une très grande différence dynamique entre la dominante et la tonique ainsi que d'une longue pause entre ces dernières (la dynamique, l'articulation et le premier point d'orgue sont notés d'après les interprétations de Rachmaninov) :



Félix Mendelssohn-Bartholdy, *Chanson de la fileuse op. 67 no. 4*, 2 dernières mesures.

Notons que dans ce dernier exemple la note sensible ne se trouve pas dans la voix supérieure de l'accord de la dominante. Il s'agit donc des *procédés d'intonation* qui élèvent, intensifient la *Dominante en général* par rapport à la *Tonique*. Indiscutablement, nous observons ici un certain « élargissement » de la quinte *sol – ut* des voix supérieures et de la basse.

Quant aux *32 Variations en ut mineur* de Beethoven dans l'interprétation de S. Rachmaninov (ill.37), la ligne ascendante du thème est expressivement « entonnée » tout en révélant les caractéristiques de chaque intervalle suivant son rôle dans le système de hiérarchies *sensibles – résolutions* :



Beethoven, Ludwig van, *32 Variations en ut mineur WoO 80*, le thème, mesures 1 – 8.

Par contre, dans la variation IX les sons descendants de la mélodie sont « entonnés » par Rachmaninov de façon différente. Particulièrement, la note la plus haute *la bémol*, dynamiquement baissée (contrairement au *sforzando* noté dans la partition!), transforme totalement l'image initiale décisive du thème en lui rendant un caractère plutôt lyrique et mélancolique. Le changement dynamique entraîne également un changement d'intonation : le son *la bémol* n'est plus le sommet de la ligne ascendante, mais l'appoggiature du *sol*. En tant que tel il semble être plus « bas » dans le système zoné alors que la seconde mineure *la bémol-sol* « rétrécit » :



Ludwig van Beethoven, 32 Variations en ut mineur WoO 80, Var. IX., mesures 6 – 8.

Revenons maintenant à la matière déjà brièvement effleurée, à savoir, à **la nature percussive du piano**. Une des questions essentielles de l'intonation à laquelle les pianistes sont confrontés est donc celle des techniques et des méthodes pour surmonter cette « percussivité » initiale. L'art de conduire la ligne mélodique (la « vocalisation », le *legato*) est constamment liée à la nécessité de « masquer » la discontinuité, la nature « étagée » des sons. Remarquons cependant que cette particularité du piano peut finalement contribuer à la spatialité sonore qui s'obtient en résultat de succession des facteurs suivants :

- le son qui s'éteint nécessite naturellement la sensibilité, la clarté et la convexité du phrasé ;
- le phrasé au piano suggère donc une certaine division et par conséquent, une *hiérarchie* des sons qui compose la mélodie (ou la texture) ;
- cette hiérarchie mène au clivage de la texture musicale en plusieurs couches, ce qui à son tour « polyphonise » cette dernière ;
- la polyphonie obtenue en résultat de cette multi-couche contribue à la perception spatiale de la musique.

Évidemment, le changement de la dynamique d'un son à l'autre contribue à une plus grande cohésion. Ainsi le *diminuendo* où l'attaque du deuxième des deux sons coïncide avec le niveau dynamique du premier (le plus fort) au moment de l'obtention du deuxième, assure un passage

coulant entre eux, comme il est le cas par exemple du thème de la partie médiane du *Scherzo* de la *Deuxième Sonate* de Chopin dans l'interprétation de S. Rachmaninov (enregistré en 1930). Il s'agit du *diminuendo* entre les sons *sol bémol* et *mi bémol* de la voix supérieure (mesures 85 - 86) fait par Rachmaninov :



Frédéric Chopin, *Deuxième Sonate en si bémol mineur op. 35 pour piano, Scherzo*, mesures 85-86.

Ou du thème de la partie médiane (« *Più lento* ») du *Prélude op. 28 no. 13 en fa dièse majeur* de Chopin dans l'interprétation de M. Rosenthal (enregistré en 1929, ill.31) où le quatrième des sons de la mélodie (le *si dièse* de la mesure 22) est accentué afin de « lisser » la fin de la phrase (le groupe des doubles croches) :



Frédéric Chopin, *Prélude op. 28 no. 13 en fa dièse majeur*, mesures 21 – 22.

Les deux changements dynamiques (le *crescendo* et le *diminuendo*) renforcent la sensation du développement, du processus, en étant ainsi facteur d'unification des éléments (sons) – ce qui conduit à nous concentrer sur la ligne dynamiquement ascendante (ou descendante) des attaques des sons et qui nous fait « oublier » l'inévitable *diminuendo* qui suit chaque attaque.

Par contre, conduire une mélodie au piano, tout en restant au même niveau dynamique est donc le signe d'une très haute maîtrise de l'art d'intonation. C'est justement ici l'insaisissable palpitation, la tension qui échappe à toute définition de *l'intonation* – particulièrement observable dans certaines des interprétations de I. Paderewski (comme celle de *Des Abends* des *Fantasiestücke* de Schumann (1912, ill.22) ou du *Nocturne op. 15 no. 1 en fa majeur* de Chopin (1917, ill.15).

Rajoutons à ce qui vient d'être dit que le « masquage de la percussivité » du piano peut se produire en résultat d'une imitation des processus du mouvement intérieur réalisée par les voix qui accompagnent la mélodie, grâce à quoi les sons de la mélodie créent l'impression d'une continuité vocale, avec des *crescendo* et *diminuendo* intérieurs. Tel est particulièrement le cas du *Prélude en mi mineur op. 28 no. 4* de Chopin donné comme exemple de ce type de texture par E. Nasaikinski<sup>1</sup>. Les petits *crescendo* et *diminuendo* des accords de la main gauche que nous observons dans l'interprétation d'A. Cortot (enregistrée en 1933, ill.55) contribuent aux mouvements des sons de la mélodie :

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's *Prélude en mi mineur op. 28 no. 4*, measures 1 through 8. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Largo'. The score includes various performance markings and dynamics: 'espressivo' and 'p' (piano) in measure 1; 'pp' (pianissimo) in measure 4; 'p - „avec indolence“' in measure 6; and 'mf - „avec imploration“' in measure 7. The left hand accompaniment consists of dense chords, while the right hand plays a melodic line with some grace notes and slurs. The measures are numbered 1 through 8 at the top of the staff.

Frédéric Chopin, *Prélude en mi mineur op. 28 no. 4*, mesures 1 – 8.

1. Evgeni Nazaikinski, *Стиль и жанр в музыке [Style et genre en musique]*, Moscou, Vlado, 2003, p. 184.

Nous pouvons constater outre cela une variabilité d'intonations constante des sons répétitifs (*si - ut* et plus tard *si - la*) de la ligne mélodique en fonction du contexte harmonique chaque fois renouvelé – variabilité dirigée (comme également la continuité modifiable des sons) par le compositeur et renforcée par l'interprète (voir la dynamique, l'articulation et le caractère de « prononciation » de Cortot dans le dernier exemple).

Rappelons-nous les caractéristiques de l'intonation au piano données ci-dessus dans le texte qui sont les suivantes :

- le piano est « la parole des timbres » (la musique pour piano est donc conçue spécialement pour cet instrument en appliquant ses possibilités sonores (« timbrales »), autrement dit, elle est « instrumentée » pour piano),

- le piano est un instrument *polyphonique* dont les *procédés d'intonation* impliquent tous processus simultanés de la texture musicale.

À ceux-ci nous pouvons maintenant rajouter encore une caractéristique – d'autant plus importante car non évidente et difficilement obtenue – à savoir que *le piano est un instrument qui « entonne », avec possibilités de contrôle de la puissance du son et même de la hauteur.*

#### **d. Facteur du timbre : « instrumenter » pour le piano. Le toucher**

À l'aboutissement de cette dernière caractéristique (la possibilité de contrôler et de modifier l'intonation) ont été consacrées les dernières pages de ce chapitre. Abordons maintenant la première de ces caractéristiques, celle du **timbre**. « [...] il n'y avait pas d'objet sur lequel les efforts des entreprises qui produisaient des pianos furent concentrés autant que le perfectionnement de la qualité du son (la deuxième place fut évidemment occupée par le perfectionnement de la mécanique) »<sup>1</sup>. Les particularités du timbre des pianos sont dans une large mesure liées à la construction. Comme « Pleyel » et « Erard » au début du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que plus tard « Bechstein », « Steinway » et « Blüthner » démontraient des différences du son – raison pour laquelle Liszt préféra « Erard » tandis que Chopin fut l'artiste du « Pleyel ». En parlant du timbre, nous devons cependant différencier ce dernier inhérent à un certain instrument de sa perception et son développement par le compositeur : ainsi le perfectionnement du piano s'accomplissant grâce à l'ouverture de ses *poumons harmoniques*

---

1. Avgusta Malinkovskaya, *Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano, op. cit.*, p. 91.



dans les œuvres des romantiques à la suite de quoi le *bel canto* pianistique devint possible. Il nous faudra séparer par contre tout ce qui vient d'être dit des techniques et des méthodes utilisées par l'interprète afin d'arriver à un certain timbre – qui s'approche dans ce cas de la notion du **toucher**. À ce propos mentionnons tout d'abord un moment décisif dans la construction du piano qui implique la médiation des touches dans le contact initial « le doigt – la corde ». Cette perte de contact originel avec la réelle source du son exige une attention auditive constamment aiguisée avec une prise de conscience de la vraie source de l'énergie, celle de la corde. « Le pianiste qui envoie sa volonté sonore créative aux touches, ressemble à quelqu'un qui parle avec un écouteur téléphonique et non pas à celui qui se trouve à l'autre bout du fil » remarque A. Malinkovskaya ironiquement<sup>1</sup>. L'impossibilité d'un contact direct avec la corde complique donc la variation du timbre ainsi que celle du toucher. Cependant, malgré l'opinion répandue suivant laquelle la couleur du timbre n'est changeable qu'avec une variation simultanée de volume uniquement (ce qui est pratiquement impossible au piano, mis à part des petits changements à l'aide des pédales droite et gauche, ainsi que les autres, tels que la continuité des sons d'une mélodie créée par les voix de l'accompagnement abordés ci-dessus), la réalité pianistique nous prouve le contraire. Nous ne pouvons pas nier la différence évidente dans le toucher de différents pianistes, ni la richesse de timbres chez un interprète individuel (comme S. Rachmaninov par exemple). La clé de ce phénomène est probablement à chercher dans les moindres changements de la force et du caractère de l'attaque des marteaux sur les cordes (qui intensifie dans chaque cas spécifique diverses harmoniques), ainsi que les interactions des harmoniques qui appartiennent à des sons différents, c'est à dire, à des intervalles. « Puisque chacun des intervalles a sa couleur et son caractère individuels qui le diffère des autres, on pourrait supposer que sur le caractère du timbre exercent leur influences non seulement les harmoniques elle-mêmes, mais également les corrélations intervalles entre les harmoniques les plus intensives, particulièrement entre le ton basique et une des harmoniques »<sup>2</sup>.

L'intonation qui provient du timbre peut mettre en relief son côté coloriste orchestral. Ainsi J. Hofmann révèle des différentes intonations « timbrales » qui se trouvent dans la texture de la *Deuxième pièce des Kreisleriana* de Schumann (enregistré en 1938, ill.52) :

---

1. *Ibid.*

2. Evgeni Nazaikinski, Yuri Rags, « Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука » [« Perception des timbres de musique et signification des harmoniques individuelles du son »] in *Application des méthodes acoustiques dans la musicologie [Применение акустических методов исследования в музыкознании]*, Moscou, 1964, p. 87.

Sehr innig und nicht zu rasch.

Robert Schumann, *Kreisleriana*, op. 16, Pièce no. 2, mesures 1 – 8.

Les quatre premières mesures sont jouées d'une manière assez neutre. À partir de la troisième répétition du motif initial (la fin de la quatrième mesure) la voix supérieure retentissante se sépare du contexte sonore de façon très voyante ; c'est l'entrée d'un nouvel instrument. À la répétition de la première période la répartition des timbres est complètement modifiée : Hofmann fait sonner la voix inférieure des octaves de la main droite (les deux premières mesures) et ensuite la ligne mélodique de la main gauche (mesures 2-4). La voix supérieure, accentuée à la première apparition, est maintenant amortie en cédant le rôle de premier plan aux voix du milieu.

Une telle intonation « timbrale » fait penser à un ensemble des instruments à vents – impression qui se renforce davantage avec l'entrée vigoureuse du « tuba » (les sons *fa – si* de la basse) à partir de la mesure 28 et jusqu'à la fin de la première partie :

Robert Schumann, *Kreisleriana*, op. 16, Pièce no. 2, mesures 28 -29.

e. « Polyphonie d'intonation » : interactions de différentes strates de la texture. *Procédés d'intonation complexes*

Cette dernière interprétation est un exemple brillant des *procédés d'intonation complexes* de la texture – où le jeu des timbres du piano découvre leur côté orchestral (ce qui ouvre également l'espace imaginaire entre les timbres-instruments). Il existe d'ailleurs des interprétations qui « polyphonisent » la texture musicale tout en restant proprement dans les limites du timbre du piano (nous passons ainsi à **la caractéristique polyphonique du piano**, celle qui implique les *procédés d'intonation* de tous les processus simultanés de la texture musicale). Voici l'interprétation de M. Rosenthal du *Prélude en si mineur op. 28 no. 6* de Chopin (enregistré en 1935, ill.30, l'articulation notée ici est celle de l'interprète) :

Frédéric Chopin, *Prélude en si mineur op. 28 no. 6*, mesures 9 – 17.

Le style pointilliste rosenthalien (qui consiste en une mise en relief de certains sons ou groupes de sons en créant de cette manière des clivages polyphoniques de la texture musicale) implique des *procédés d'intonation* intégraux raffinés qui associent dans cette « gravure » musicale toutes les couches : la ligne mélodique, les sons répétitifs de la voix supérieure et les accords. L'articulation indiquée par Chopin dans la première mesure (les sons accentués de la voix supérieure) :



est librement interprétée par Rosenthal qui crée des dialogues (ou des intonations !) entre les voix par l'accentuation de certains sons de la ligne mélodique de la basse et de l'ostinato de l'accompagnement de la main droite qui sont mis en relief de façon consécutive.

L'interprétation de S. Rachmaninov de son propre *Prélude en ut dièse mineur* (enregistré en 1928, ill.42) est un exemple des *procédés d'intonation* qui différencient les registres du piano en accentuant leur particularité de timbre et en créant des dialogues sensibles d'intonation entre-eux :

**Lento.**

Remarquons que les deux sphères (registres) confrontées travaillent sur les mêmes combinaisons d'intervalles-intonations, à savoir, une seconde avec un intervalle plus large (tierce, quinte), quand au début de la pièce le matériau musical du haut registre reproduit dans l'ordre inverse la succession d'intervalles initiale fixée par la basse (seconde mineure + un intervalle large). Il est assez évident que la source d'intonation principale est celle de *l'état de la dominante* aiguisé (la dominante à la tonalité principale et la dominante à la dominante) – hiérarchie d'intervalles sensiblement *entonnée* par le pianiste avec une sensation presque « musculaire » des passages du ton voisin (ou la sensible) à la dominante et ensuite à la tonique.

Les trois derniers exemples analysés ci-dessus démontrent différentes approches des *procédés d'intonation* complexes : celui du coloriste orchestral (Hofmann), du graphique nuancé (Rosenthal) et finalement celui du pittoresque qui met en relief la différence des timbres du piano, ainsi que les dialogues d'intonations entre-eux, en restant cependant dans les limites de ce dernier (Rachmaninov).

#### **f. Respiration et articulation**

Un des facteurs qui contribue à l'expression de l'intonation est également celui de la « **respiration** ».

Avec toutes les différences dans le processus d'interprétation, la récurrence cyclique de l'énergie est de toute façon toujours manifestée : l'une ou l'autre variante de l'« aspiration » [...] crée analogies avec une accumulation de l'énergie, avec la phase potentielle du cycle ; l'une ou l'autre variante de l'« expiration » est donc analogique à une décharge de l'énergie, à une phase cinétique du cycle. [...].

Cette distinction révèle une circonstance importante : dans le processus musical-même se modèlent les deux phases de la respiration avec ses deux fonctions – tant la condition physique de la réalisation sonore de la musique que le substrat émotionnel des structures syntaxiques<sup>1</sup>.

Il est évident que la deuxième « fonction » distinguée par Malinkovskaya (« le substrat émotionnel des structures syntaxiques ») correspond à des interactions de composants infinies de la « morphogenèse » musicale. Quant à la condition physique de la réalisation de la musique, nous observons ici un phénomène de reproduction des deux phases de la respiration dans le jeu du piano qui peut reproduire « la prise d'air » des vocalistes ou le

---

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [*Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano*], op. cit., p. 190.

« changement de la direction de l'archet » des joueurs des instruments à cordes – preuve indubitable des relations étroites entre la manière d'« entonner » au piano et celle de la voix de chanteurs, des instruments à cordes ou à vent. Les exemples des interprétations de I. Paderewski qui « vocalisent » la ligne mélodique ou même les passages, amenés dans le chapitre *Le rubato* peuvent évoquer à la fois la sensation d'une « prise de respiration » ou d'un « changement de l'archet ». Voici l'exemple de *Aufschwung* des *Fantasiestücke op. 12* de Schumann (enregistré en 1912, ill.23), à partir de la mesure 71 :



Robert Schumann, *Fantasiestücke op. 12, Aufschwung*, mesures 71 – 74.

La petite césure entre les sons de l'octave signifie la « difficulté » d'obtention de cet intervalle large – ce qui suggère à l'intonation une expression accrue. D'une manière semblable à celle-ci M. Rosenthal reproduit le « changement de la direction de l'archet » d'un violon dans les passages de la main droite du *Prélude en fa majeur op. 28 no. 23* de Chopin (enregistré en 1929, ill.32) :



Frédéric Chopin, *Prélude en fa majeur op. 28 no. 23*, mesures 7 – 8.

Naturellement, la respiration rapproche l'intonation musicale de ces origines, à savoir de la parole humaine ; les exemples de la reproduction des intonations « respirant » de la parole dans la musique elle-même et dans les interprétations sont nombreux :



Alexandre Scriabine, *Prélude en la mineur*, op. 11 cahier I, mesures 1 – 4.

Les passages chopiniens « mélodisés », très sensibles du point de vue de l'intonation, peuvent « respirer » en se ressemblant ainsi à des discours agités – comme il est le cas dans l'interprétation de Francis Planté de *l'Étude op. 10 no. 4 en ut dièse mineur* de Chopin (enregistrée en 1928, ill.3). Voir les notes dans les mesures 1 et 4 :

Frédéric Chopin, *Étude en ut dièse mineur* op. 10 no. 4, mesures 1 – 4.

ou dans son interprétation de *l'Étude op. 25 no. 2 en fa mineur* (enregistrée en 1928, ill.5) :

Frédéric Chopin, *Étude en fa mineur op. 25 no. 2*, mesures 44 – 50.

Des petites rétentions de la respiration entre les sons avec une particularité de l'articulation qui consiste en très légères accentuations du premier son de chaque intervalle ascendant et en *tenuto* du deuxième donne à l'interprétation rachmaninovienne du *Coucou* de Daquin (enregistré en 1920, ill.36) – avec « une sensation « pondérable » de l'intensité des intervalles dans leur corrélation, leur flexibilité, leur résistance »<sup>1</sup> – une expression de langage :

Louis-Claude Daquin, *Le coucou*, mesures 1 – 2.

1. Boris Assafiev, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, op. cit., p. 226.



**L'articulation** est donc un autre facteur qui lie l'intonation instrumentale avec la parole. La variante de H. von Bülow d'exécution du thème de *Fugue en ré dièse mineur* du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach donné comme exemple dans le chapitre consacré aux trois pléiades de pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, propose une présentation bien prononcée, décomposé en syllabes :



Johann Sebastian Bach, *Fugue en ré dièse mineur (en mi bémol mineur)* du 1-er livre du *Clavier bien tempéré*, mesures 1 – 3.

Évidemment, une telle « prononciation » augmente la perception des durées et par conséquent, la signification, l'importance de l'énoncé – ce qui est observable dans l'interprétation de Rachmaninov de *Gnomenreigen* de Liszt (enregistré en 1925, ill.44) où le ralentissement est accompagné par une accentuation forte (les accents et le changement du tempo sont notés d'après l'interprétation) :



Franz Liszt, *Gnomenreigen*, mesures 55 – 56.

Une autre interprétation de Rachmaninov, celle de la *Valse en la bémol majeur op. 64 no. 3* de Chopin (enregistrée en 1927, ill.40) démontre une confrontation de différents types de « prononciation » - qui contredit d'ailleurs les remarques du compositeur. La version de Chopin qui indique l'exécution en *legato* du fragment suivant (mesures 65-75) :

Musical score for Frédéric Chopin's *Valse en la bémol majeur*, op. 64 no. 3, measures 65–75. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measures 65–70 are marked *(a tempo)* and *f*. Measures 71–75 are marked *p sotto voce*. The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Frédéric Chopin, *Valse en la bémol majeur* op. 64 no. 3, mesures 65 – 75.

est transformée par le pianiste qui combine le *legato* indiqué avec un *marcato* (la dynamique dans la mesure 73, les liaisons et les accents sont notés d'après l'interprétation) :

Musical score for Frédéric Chopin's *Valse en la bémol majeur*, op. 64 no. 3, measures 65–75. This version includes performance markings such as accents (>) and a dynamic change to *f* in measure 73. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measures 65–70 are marked *(a tempo)* and *f*. Measures 71–75 are marked *p sotto voce*. The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Frédéric Chopin, *Valse en la bémol majeur* op. 64 no. 3, mesures 65 – 75.

Sans ralentir le tempo dans les épisodes accentués, ces derniers, prononcés « en syllabes » (après le *legato*) reçoivent une gravité d'un discours.

« Sur la base de notre expérience de perception de la parole, nous mettons en corrélation la partie stationnaire des sons allongés avec des voyelles soulignées ; les sons séparés s'associent avec une division de la parole en syllabes ou en mots courts ; les groupes de sons liés sont perçus comme des voyelles chantées ou comme une prononciation conjointe des syllabes et des mots avec leur division interne par des consonnes »<sup>1</sup>. Il convient cependant de souligner que l'intonation instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle et même de la première moitié du XX<sup>e</sup> s'accomplissait dans une période où les intonations du langage quotidien étaient encore très vivantes, dynamiques, pittoresques et musicalement expressives (y compris la « musique » particulière et pittoresque des dialectes populaires). L'art de la déclamation du théâtre ancien (dont les derniers témoignages sont ceux des exemples enregistrés de la déclamation de Sarah Bernhardt faits au début du XX<sup>e</sup> siècle) exerçait lui aussi son influence (mutuelle sans doute) sur les intonations musicales. La source de la dépersonnalisation tardive d'intonations est donc à chercher dans la communication beaucoup plus intensive entre les langues, les régions et les pays – qui menait inévitablement à la perte de l'individualité, ce qui a finalement été le résultat d'une considérable neutralisation dans l'art d'interpréter.

L'intonation du XIX<sup>e</sup> siècle avec toutes les caractéristiques communes indubitables, typiques de cette époque, pouvait d'ailleurs être assez diversifiée, étant un moyen d'expression individuel qui subissait des variations considérables quand on compare les intonations de différents pianistes. Ainsi, les petits *crescendo* qui accompagnent assez souvent des motifs ascendants avec des intervalles larges chez M. Rosenthal :



Frédéric Chopin, *Sonate en si mineur op. 58, Premier mouvement*, mesures 41 – 44 (enregistré en 1939).

1. Avgusta Malinkovskaya, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования* [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano], op. cit., p. 114.

deviennent *diminuendo* chez I. Friedman, parfois contrairement aux indications du compositeur. Le premier des exemples suivants est celui du texte original ; le deuxième est avec la dynamique de Friedman :



Le texte original



La version de Friedman

Frédéric Chopin, *Mazurka en fa mineur, op. 7 no. 3*, mesures 30 – 31, ill.57.

D'après les « barrières invisibles » d'intervalles qu'il « surmonte » nous reconnaissons les intonations de Rachmaninov, alors qu'une atmosphère agitée par des changements fréquents de respiration caractérise les interprétations de Paderewski. Évidemment cette énumération peut être continuée. Ce qui unit ces interprétations différentes est par contre la **justesse** merveilleuse de l'intonation. Cette dernière – en déterminant en fin de compte les particularités du phrasé et l'architecture de l'œuvre – bien que différente d'un pianiste à l'autre, convainc dans chaque cas l'auditeur de sa légitimité : « ainsi et pas autrement ». Ce sont la qualité du son, la clarté, l'exactitude et la noblesse de l'intonation et finalement, la force probante de la solution intégrale de l'œuvre qui nous captivent dans les interprétations des pianistes de cette époque.

## **Conclusion : Modifications de la perception spatio-temporelle de l'œuvre musicale romantique dans les périodes postérieures. Perspectives - rétrospectives**

### **a. Le « presque-rien »**

L'étude de certains phénomènes et aspects du langage musical développée dans ce travail, comme le *rubato*, les particularités du phrasé, la syncope sémantique, des diverses variantes de l'intonation, montre qu'il s'agit souvent de détails presque imperceptibles, minuscules : des petits accents, des légers *diminuendo*, un petit retardement de la mélodie par rapport à la basse : un « presque rien »<sup>1</sup>, « *fiat* impalpable »<sup>2</sup> pouvons nous dire, selon les termes de V. Jankélévitch. Remarquons également (ce que nous avons d'ailleurs déjà souligné dans le dernier chapitre), qu'il arrive souvent que les aspects les plus basiques, les plus élémentaires, primordiaux du langage musical (comme par exemple, l'intonation) sont justement les plus difficiles à expliquer. Ils échappent à une fixation ou à une description verbale quelconques en devenant ainsi *presque* inabordables pour une analyse – raison pour laquelle ils risquent (en conséquence de leur intangibilité ou variabilité *presque* improuvable) de rester dans les limites d'une sensation purement subjective (« il me semble », « il ne me semble pas », « j'aime », « je n'aime pas ») qui amène à son tour à un amateurisme et qui nous prive des outils d'évaluation. D'un autre côté, comme nous l'avons déjà vu, le toucher au piano (souvent contesté), les nuances d'intonation, des petits changements rythmiques, des accentuations de certains sons ou groupes de sons amènent à une solution constructive et à une image principalement différente des autres – « [...] le *presque-rien* est justement ce rien qui est tout »<sup>3</sup>. Notre tâche était donc assez compliquée, car nous ne pouvions pas nous permettre de « passer à côté » de moindres détails - essentiels, bien que fugitifs – sans essayer de comprendre leur nature afin de découvrir à travers eux des phénomènes beaucoup plus significatifs.

### **b. Éloignement et aplanissement dans le temps et l'espace**

On peut répliquer d'ailleurs que tout ce qui échappe à une analyse ou à une fixation, se conçoit assez naturellement et facilement au niveau intuitif. Incontestablement, l'*intuition* est parmi les impulsions initiales qui nous poussent à nous jeter dans le monde d'une autre

1. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, vol. 2 (« La méconnaissance, le malentendu »), [Paris], Éditions du Seuil, 1980, p. 19.

2. *Ibid.*, vol. 3 (« La volonté de vouloir »), p. 13.

3. *Ibid.*, vol. 2, p. 19.

époque, déjà bien oubliée. Mais d'autre part, il faut reconnaître que notre intuition n'est que le fruit d'une certaine perception spatio-temporelle et de certains critères esthétiques – qui sont les nôtres, étant tout à fait différents, cependant, de ceux du XIX<sup>e</sup> siècle et même de ceux de la première moitié du XX<sup>e</sup>. C'est justement cette différence de la perception spatio-temporelle, ainsi que l'éloignement inévitable du monde disparu qui empêche la compréhension et à la pénétration à ce dernier. Spatialement parlant, *il s'aplanit en s'éloignant*, comme chaque *objet* (soit mental ou réel) de la vie. Avec cet aplanissement nous observons plusieurs phénomènes qui s'ensuivent :

- une perte de la sensation de *volume*, de la *spatialité* de l'œuvre musicale ;
- à la suite de cela, une perte de la *vivacité* et du *contact intime et direct* avec l'œuvre ;
- l'acquisition d'une certaine sensation d'*inaccessibilité* inévitablement liée à l'éloignement, à la suite de quoi l'œuvre devient plus majestueuse, plus sublime (effet de l'éloignement), mais aussi bien aplatie, privée de « tridimensionnalité », neutre. D'ici donc les interprétations inévitablement neutres, verbalistes et aplaties de la musique du passé – phénomène aperçu par Hans Zender, contre lequel il essaya de se battre à sa propre manière, assez originale, dans son *Schuberts Winterreise : Eine Komponietre Interpretation für Tenor und Kleines Orchester* mentionnée plus haut. Il écrit :

Le *Voyage d'hiver* est un objet de culte de notre tradition musicale, c'est un des grands chefs d'œuvre européen. Est-ce lui rendre justice que de l'exécuter de la façon conventionnelle avec deux messieurs en habit, un piano Steinway et une salle d'habitude très grande ? Souvent on pense aussi qu'il faut se rapprocher de la sonorité de l'original historique. L'original « sacré » est aujourd'hui pratiqué avec piano-forte, piano à queue de Schubert, violon court et flûte en bois. C'est bien, mais il ne faut pas se faire l'illusion que ces représentations avec des instruments anciens font renaître automatiquement l'esprit de l'époque de la composition. Nos habitudes d'écoute et nos oreilles ont trop changé, et nous sommes trop marqués par la musique écrite après Schubert<sup>1</sup>.

Et il rajoute plus tard :

Il semble que Schubert, pendant le temps où il composait ces *Lieder*, aurait été tout bouleversé les rares fois où il se montra chez les amis. Les premières représentations devaient plutôt effrayer le public que de le ravir. Sera-t-il possible de briser la routine esthétique de nos récitals

---

1. Hans Zender, « Notes sur mon arrangement du Voyage d'hiver » in *Schubert's Winterreise : A Composed Interpretation*, Hans Peter Blochwitz (tenor), Ensemble Modern, Hans Zender (conductor), recorded August 1 – 5, 1994, Sendesaal of the Hessian Radio, Art Director : J. J. Stelmach, Brochure accompagnant le CD, p. 14.

et concerts, où des émotions de ce genre sont devenues pratiquement impossibles, de sorte que nous puissions éprouver à nouveau ces impulsions vitales, cette violence existentielle de l'original <sup>1</sup>?

**c. *État d'étrangeté* comme moyen d'une approche renouvelée de l'œuvre musicale. Difficultés de « décodage » de la vision spatio-temporelle à travers les techniques et les méthodes pianistiques : laboratoire virtuel caché**

Il est donc question de ressentir la force primordiale des œuvres malgré les changements postérieures. Nous en pouvons observer cependant deux moments contradictoires (ou dialectiques) quand la musique trop connue – justement par la force de cette renommée – devient incompréhensible, « galvanisée »<sup>2</sup> : « c'est la mécompréhension qui fait de notre connaissance un savoir obtus, simpliste et sommaire »<sup>3</sup>. Afin de faire renaître la perception spontanée vivante d'une œuvre, il nous faut évidemment nous mettre dans *l'état d'étrangeté*, à savoir, essayer de la voir sous un angle complètement renouvelé (entièrement et en détails) qui la ferait *étrangère à nous*. En l'appliquant à notre recherche cela implique de nouveau à comprendre, pourquoi tel ou tel détail ou aspect du langage musical est apparu et qu'exprime-t-il. Ainsi, les *procédés de l'intonation* (surtout au niveau *phonique*<sup>4</sup>) sensiblement suivis en tous ses niveaux et étapes, peuvent particulièrement remettre en valeur chaque intervalle et la signification des interactions des intervalles. D'autre part, l'analyse de la première période du *Nocturne en mi bémol majeur op. 9 no. 2* de Chopin, faite dans le chapitre consacré à la mélodie, nous montre particulièrement que la construction interne d'une mélodie issue de la signification de chacun de ses intervalles et des arches d'intonation, révèlent une certaine logique – autre qu'une simple division en quatre phrases de quatre mesures chacune, bien installée comme schéma constamment usé qui empêche la perception plus approfondie des processus musicaux. Nous pouvons voir également qu'un son accentué d'une ligne peut correspondre à un autre d'une autre ligne en créant ainsi une superstructure de l'œuvre, cachée auparavant. Afin de le découvrir, envisageons dans la mesure du possible de nous abstraire des schémas habituels bien connus pour ouvrir notre sensibilité aux symboles et signes

---

1. *Ibid.*, p. 16

2. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, « Caractère énigmatique, contenu de vérité métaphysique », p. 176.

3. Vladimir Jankékevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, vol. 2 (« La méconnaissance, le malentendu »), *op. cit.*, p. 15.

4. D'après la définition donnée par A. Malinkovskaya dans son livre *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano]*, Moscou, Vlado, 2005, déjà cité dans ce travail.

transmis par la musique – sensibilité qui justement distingue les interprétations du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>.

Notre recherche s'est compliquée par une assez grande difficulté d'obtenir des « décodages » détaillés satisfaisants concernant diverses particularités du style, ainsi que la position esthétique de la période étudiée en général. C'est rarement que nous trouvons des explications de la sorte (si nécessaires!) même chez les grands pédagogues-pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Le paradoxe est que les gens d'une certaine époque ne déterminent pas leur vision du monde et leur position esthétique *parce qu'il sont encore dedans*. Quant aux générations postérieures, il sont incapables d'expliquer ce qui se passait avant eux *parce qu'il sont déjà dehors*. Ainsi une partie considérable des techniques pianistiques pratiquées au XIX<sup>e</sup> siècle, appliquées de façon naturelle, venait d'un côté de la tradition, en répondant aussi bien aux critères du style contemporain d'un autre. Même les manifestations assez fréquentes du *constructivisme*, observables chez les pianistes dont la formation artistique remontait au XIX<sup>e</sup> siècle et qui trouvaient son expression particulièrement dans la « polyphonisation » de la texture, dans le pointillisme et dans d'autres phénomènes étudiés dans ce travail, restent encore privées d'un fondement théorique quelconque – en faisant probablement partie d'une tendance universelle du XIX<sup>e</sup> siècle à la différenciation polyphonique d'une seule ligne mélodique ou d'une texture comprenant plusieurs couches qui n'avait pas besoin alors de justification théorique. Pour cette raison, sont d'autant plus précieuses les rares remarques qui mettent en lumière le « laboratoire » artistique de cette époque, comme celles de Malvine Brée sur les retardements des sons de la mélodie par rapport à la basse ou sur la manière d'arpéger qui « rend la polyphonie plus claire à l'oreille »<sup>1</sup> qui révèlent le rôle important du *rubato* comme facteur *spatial*.

Quant à l'*espace musical*, observable dans les interprétations du XIX<sup>e</sup> siècle de façon voyante, il s'exprime, comme nous avons pu le voir, à travers différents éléments et techniques du langage musical. Telles sont les pratiques et les méthodes abordées par nous comme le *rubato*, le pointillisme, la polyphonie à distance, l'intonation (ces derniers comprennent à leur tour les moyens d'articulations, de dynamique etc). Évidemment, ni les compositeurs romantiques, ni les interprètes ne voyaient point leur art comme *spatial* (d'autant plus, vu la position esthétique de cette époque qui divisait les arts en purement *spatiaux* ou purement *temporels*, auxquels appartenait, conséquemment, la musique). La spatialité venait comme résultat d'une certaine perception spatio-temporelle du monde dont nous parlons au début de ce travail – pittoresque, sensuelle, volumétrique, différente de celle du XVIII<sup>e</sup> siècle et de

---

1. Malvine Brée (éd.), *Base de la méthode Leschetizky*, Paris, M. Eschig, [1902], p. 54.



celle qui viendra après. Naturellement, la spatialité obtenue par les interprètes et les compositeurs romantiques provenait dans une large mesure de leur sensation du temps (rappelons-nous la double échelle du temps déterminée par Ch. Rosen<sup>1</sup> ou les types divers du temps musical – d'ailleurs notés par des termes spatiaux – comme le *temps lisse* ou *vide* évoqués dans le chapitre consacré à l'espace<sup>2</sup>). « La sensation de l'espace apparaît dans la musique quand l'interprète maîtrise bien le temps – quant à ce dernier, il n'est pas seulement le rythme, le tempo et la respiration, mais aussi la saturation d'intonation : tension ou raréfaction ; il est aussi bien la dynamique qui permet de *sculpter* la forme »<sup>3</sup>.

#### **d. « Révolution : retour en arrière » est-elle possible ?**

Rendre à la musique du XIX<sup>e</sup> siècle sa force primordiale revient à faire renaître la vision spatio-temporelle de cette époque ; pourtant le complexe des sensations spatio-temporelles de celle-ci ne concerne pas uniquement la musique romantique et ses interprétations, mais surtout la perception intégrale de la vie. Quant au langage musical proprement dit, à son pittoresque, sa vivacité, remarquons qu'il fut lié particulièrement à des facteurs spécifiques comme l'image du *son naturel* « *écologiquement propre* » qui vole vers l'auditeur à travers l'espace (voir le chapitre *Les nouveautés dans les approches du pianisme dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* : « L'école Leschetizky »), le *langage parlant* de la même période qui – avec ses intonations aiguës, imagées, uniques en leur genre – exerçait sans doute son influence sur l'intonation musicale (c'est aussi pour cette raison que nous pouvons distinguer les intonations individuelles de pianistes provenant de différents pays). Il convient de noter également la liaison étroite de la musique professionnelle avec le *folklore*, la *musique populaire* qui, avec son monde d'images, sa particularité rythmique, sa mobilité, son instantanéité, son tempérament pénétrait dans la musique écrite et ses interprétations en les enrichissant.

La musique pour le piano des compositeurs romantiques (non seulement celle de Weber, Schubert, Schumann, Chopin et Liszt), mais aussi celle de Brahms, Tchaïkovski, Moussorgski, Fauré, Grieg, Medtner, Karol Szymanowski, Rachmaninov, Scriabine et même dans une certaine mesure celle de Debussy, Ravel, Prokofiev et Bartok<sup>4</sup> - ainsi que le pianisme qui s'épanouit justement fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle (étant étroitement lié aux œuvres de

1. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

2. François Decarsin, *La musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.

3. Conversation avec la pianiste et la théoricienne de la musique moscovite Ekaterina Shikova en juillet 2014.

4. Les interprétations par quatre derniers compositeurs de leurs propres œuvres démontrent parfois assez clairement leur appartenance au style du jeu du XIX<sup>e</sup> siècle.

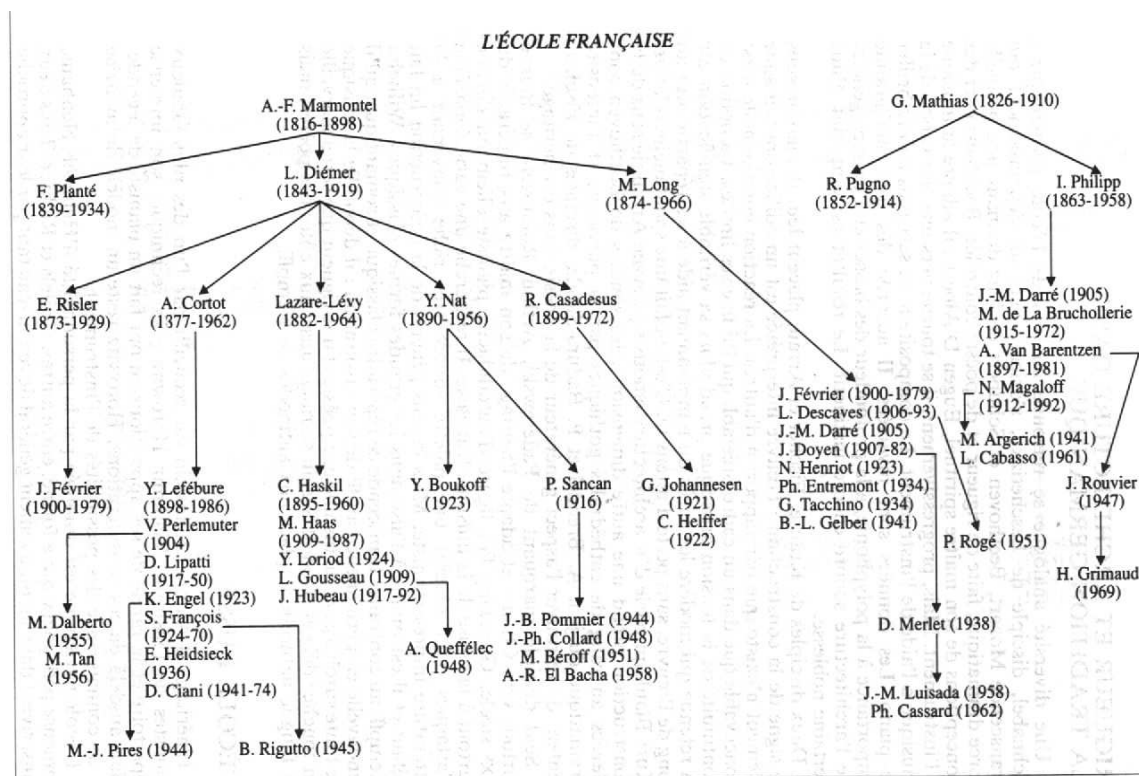
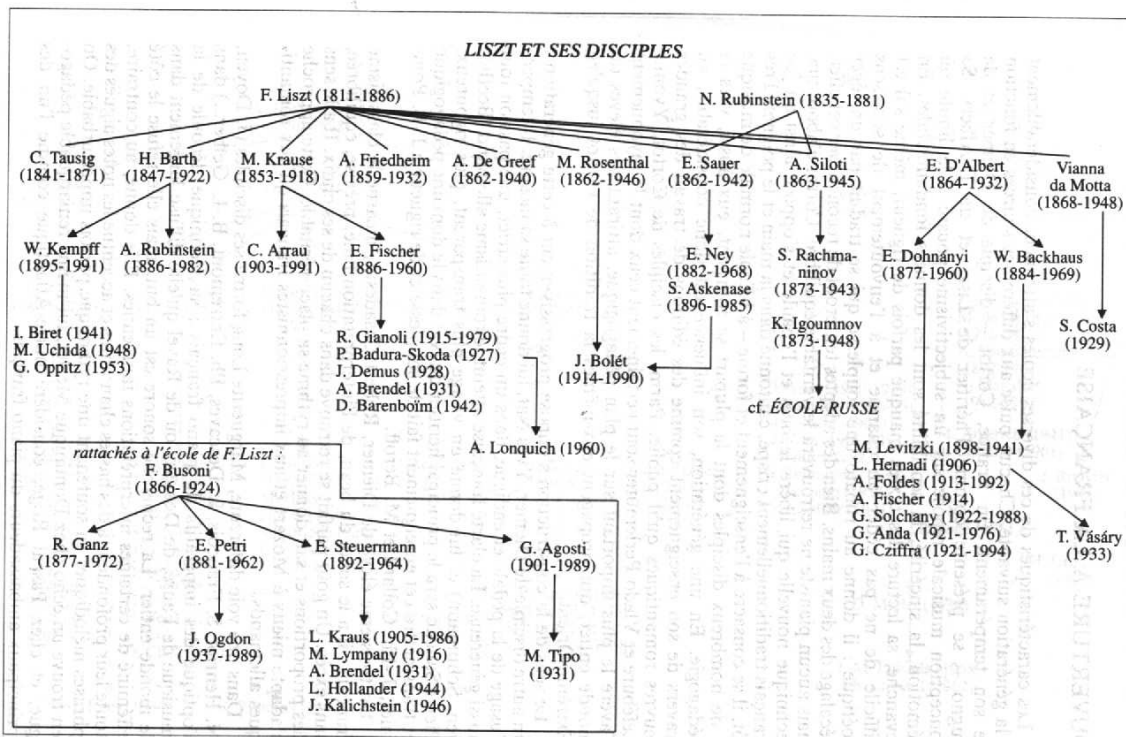
ces compositeurs) – sont donc le fruit d'une certaine attitude où la musique comporte un caractère particulier d'interprétation. Autrement dit, une œuvre musicale est toujours conçue pour un certain style de jeu – et comme chacun sait, la musique (contrairement aux arts visuels, comme la sculpture ou la peinture) n'existe pas réellement sans l'interprétation qui la recrée sans cesse de nouveau. Mais la manière d'interpréter se modifie de façon naturelle conformément aux changements qui s'accomplissent dans la vie. Déjà Shura Cherkassky (qui appartient aujourd'hui à l'ancienne génération) remarque : « Hofmann était très polyphonique. Absolument, je l'imitais dans mon enfance et dans ma jeunesse. Mais j'ai du comprendre que nous vivions dans une autre époque »<sup>1</sup>.

Est-il possible de faire renaître la vision des choses et le caractère du jeu du XIX<sup>e</sup> siècle ? En proposant certaines opinions concernant l'art d'interpréter du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècles, en déchiffrant les méthodes et techniques de cette période dans l'espoir que ces dernières seront bénéfiques aux musiciens qui cherchent à se connecter à la tradition et en même temps à enrichir leur propre palette artistique (pour lesquels le *presque-rien* ne sera plus une différence non significative entre une interprétation et une autre, mais un outil professionnel afin de détecter et de relever leurs particularités), nous laisserons cette question ouverte.

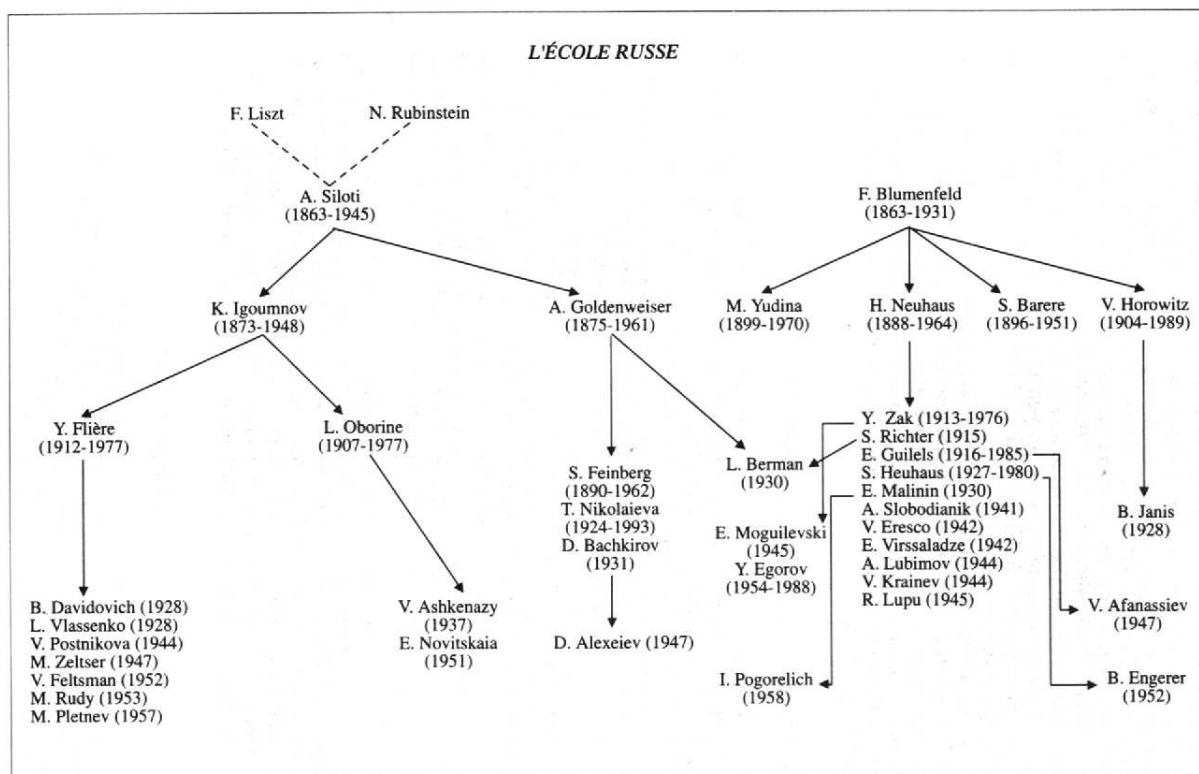
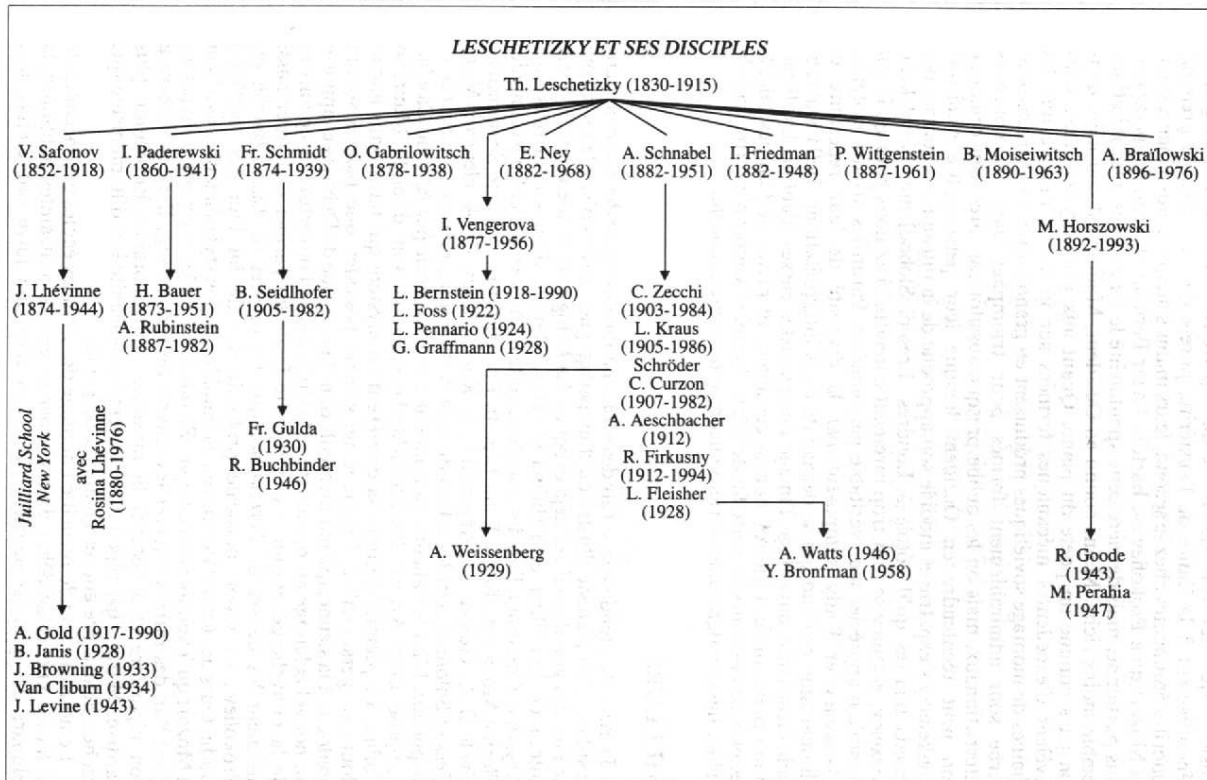
---

1. Mikhail Lidski (éd.), « Беседы Ганса Фаццари с Шурой Черкасским » [« Conversations de Hans Fazzari avec Shura Cherkassky »] in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005, p. 171.

Tableaux des interprètes (du *Dictionnaire des interprètes* d'Alain Paris)<sup>1</sup>



1. Alain Paris, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Paris, Robert Laffond, 1995, pp. 11, 13

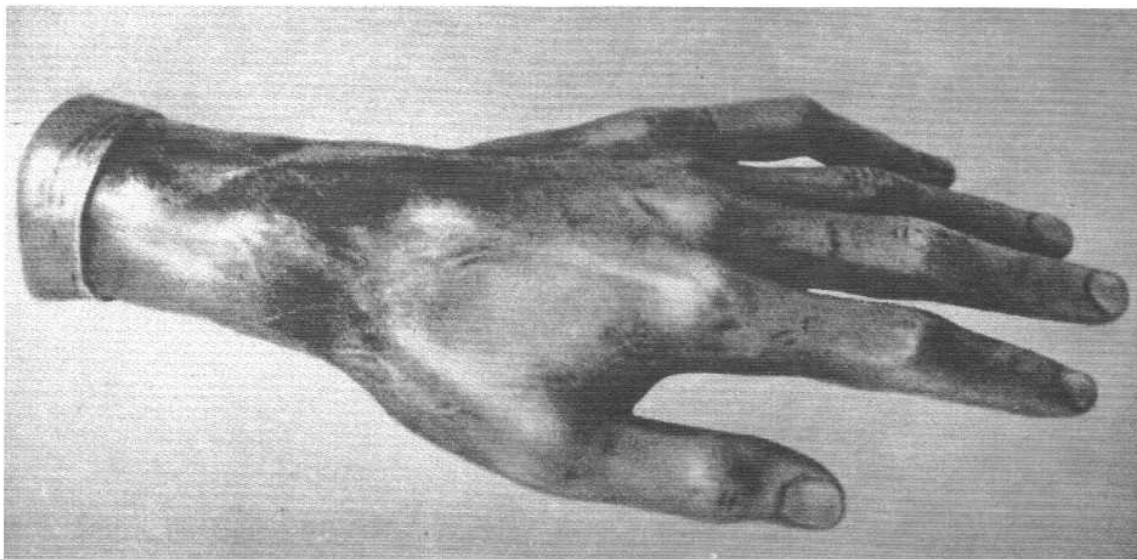


1. *Ibid.*, pp. 15, 17.

## Illustrations



Eugène Delacroix, *Le Christ sur le lac de Génésareth*, vers 1853, huile sur toile, 50 X 61

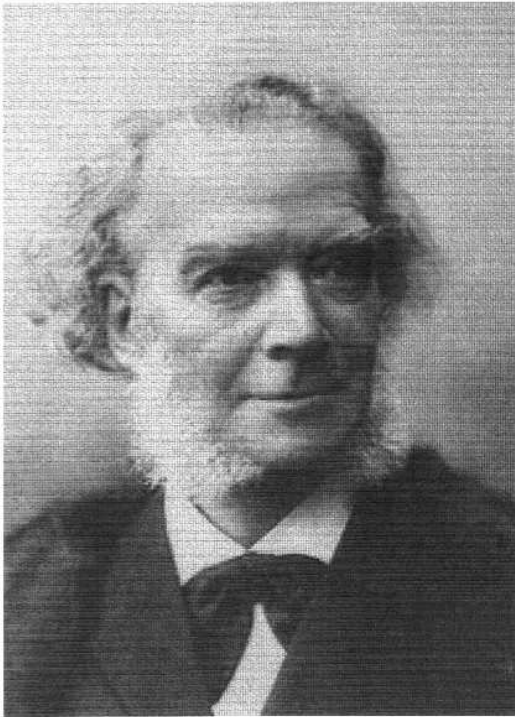


Moulage de la main gauche de Chopin

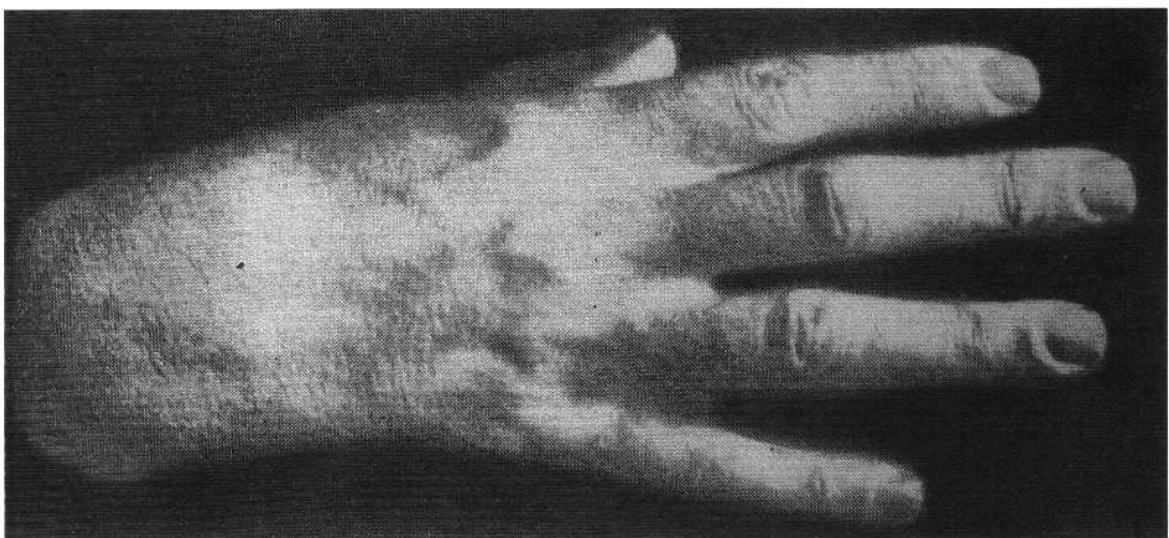


Les virtuoses des années 1830. Assis (de gauche à droite) : E. Wolf, A. Henselt, F. Liszt ; debout : J. Rosenhain, Th. Döhler, F. Chopin, A. Dreyschock, S. Thalberg.





C. Reinecke



Moulage de la main droite de Liszt

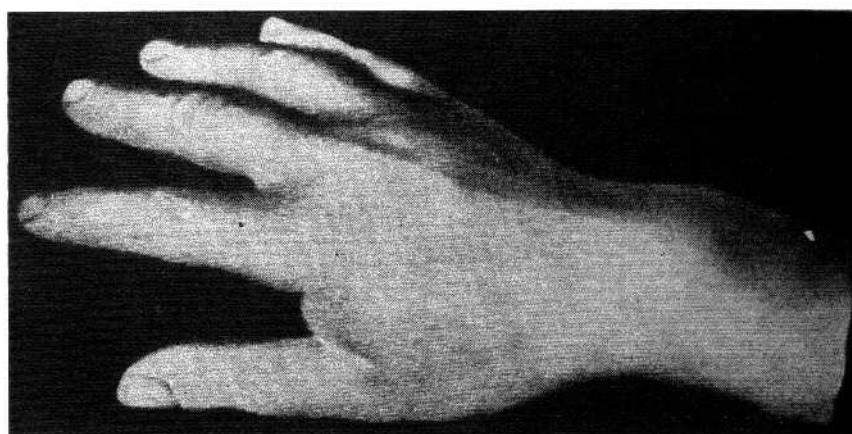


Robert et Clara Schumann





Nicolai et Anton Rubinstein



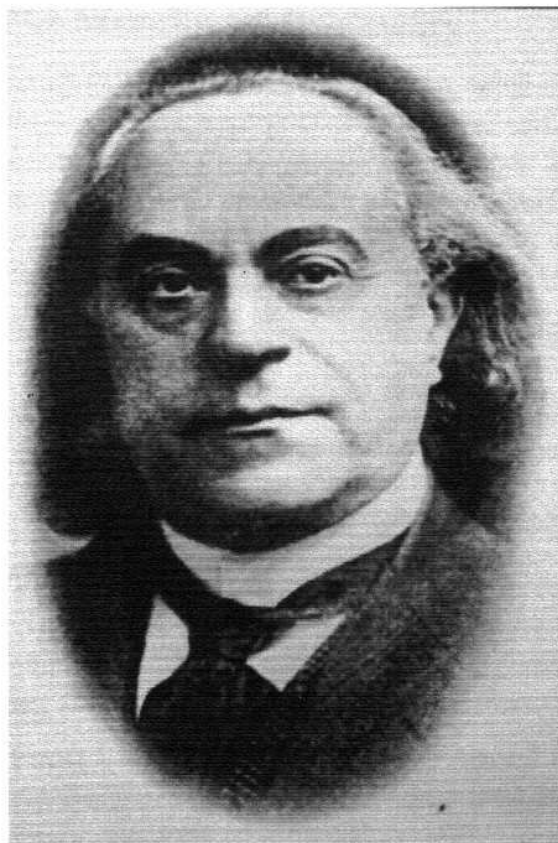
Moulage de la main droite d'A. Rubinstein



Theodor Leschetizky



Francis Planté



Vladimir de Pachmann



Anna Yesipova



Teresa Carreno



Alfred Grünfeld



Aimée-Marie Roger-Miclos



Moriz Rosenthal



Ignacy Paderewski





Vassily Sapelnikov



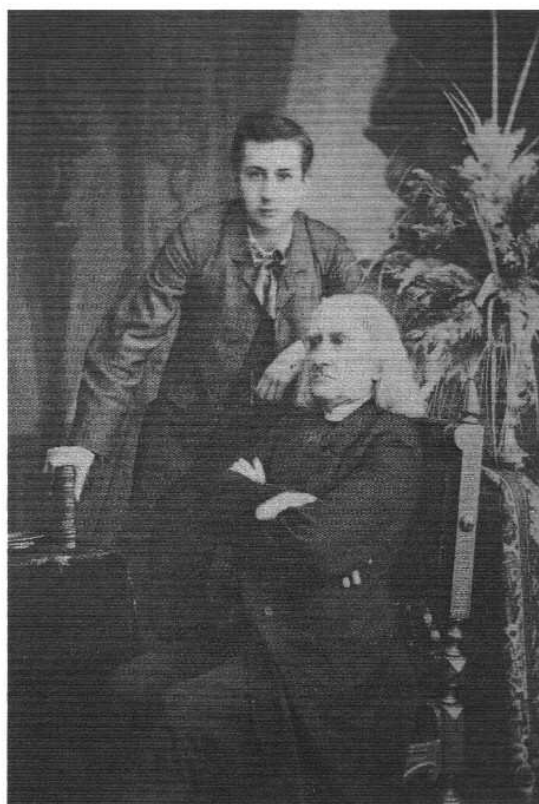
Barbara (Varia) Panina



Adelina Patti



F. Liszt avec ses élèves. Assis (de gauche à droite) : S. Liebling, A. Siloti, A. Friedheim, F. Liszt, E. von Sauer, A. Reisenauer, A. W. Gottschalg ; Debout : M. Rosenthal, [-] Mangfeld



Franz Liszt et Alexandre Siloti





Serguei Rachmaninov



N. Zverev avec ses élèves. Debout (de gauche à droite) : S. Samuelssohn, L. Maximov, S. Rachmaninov, F. Kenneman ; assis : A. Scriabine, N. Zverev, A. Tcherniaev, M. Presman



Les mains de S. Rachmaninov



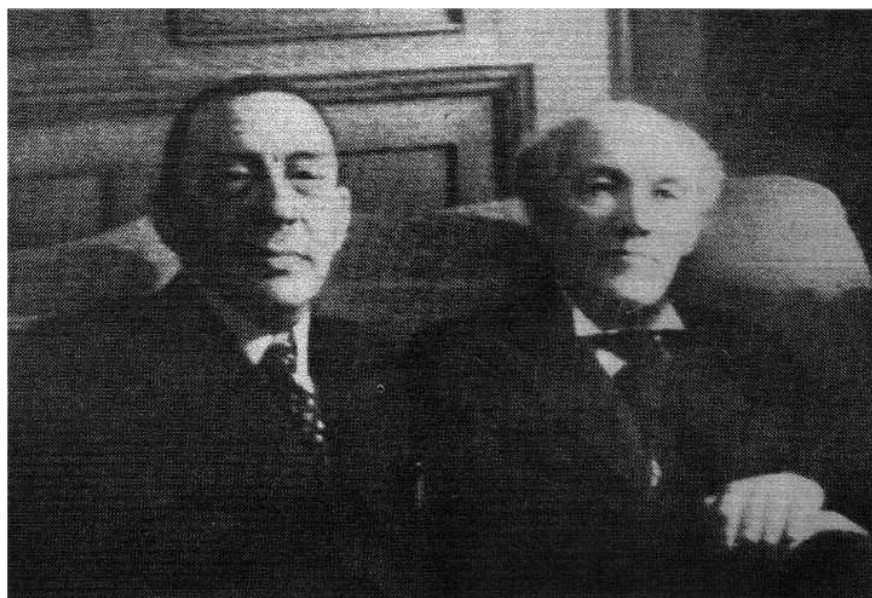
Leopold Godowsky



Groupe de musiciens chez F. Steinway (le 11.01.1925). Dans la première rangée, de gauche à droite : I. Stravinsky, N. Medtner, W. Furtwängler, F. Steinway, I. Hofmann. Dans la deuxième rangée : F. Kreisler (le deuxième) et S. Rachmaninov (le troisième). Dans la troisième rangée, au milieu : A. Siloti



Josef Hofmann



S. Rachmaninov et N. Medtner à Londres •



Raoul Koczalski



Robert Lortat

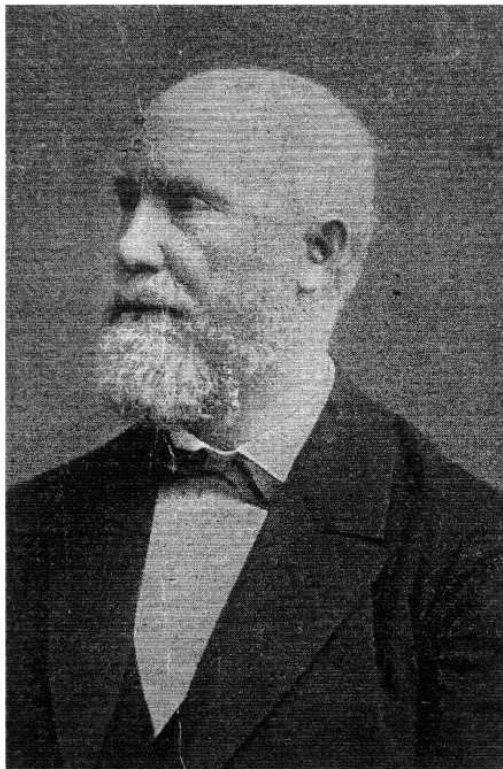


Ignaz Friedman





Alfred Cortot

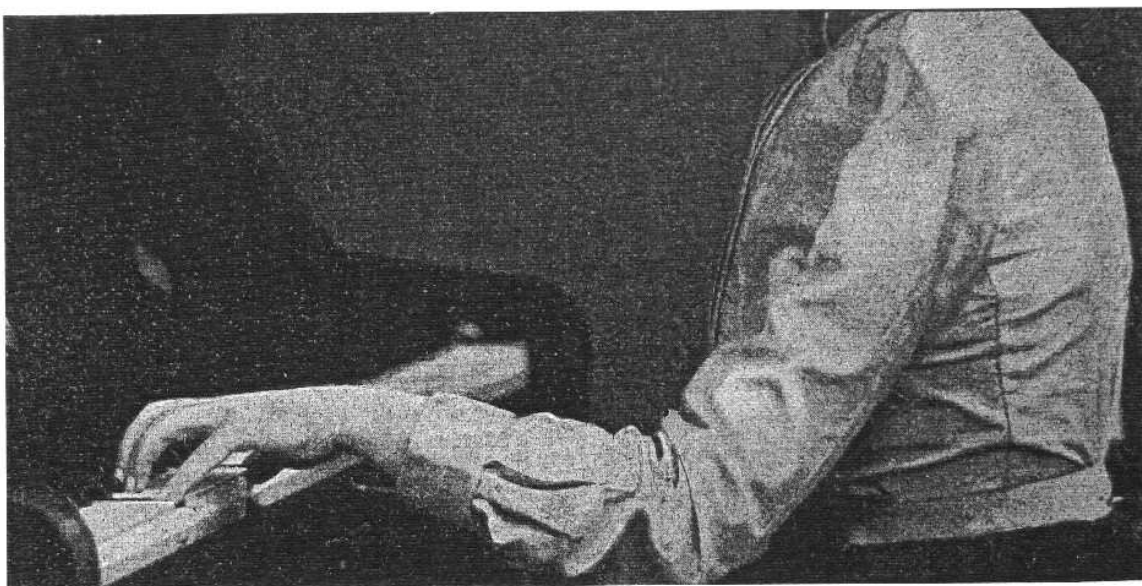


Ludwig Deppe

Différentes positions de la main (d'après le système de Deppe) : créant les sons d'une octave (vue de dessus, de dessous) :

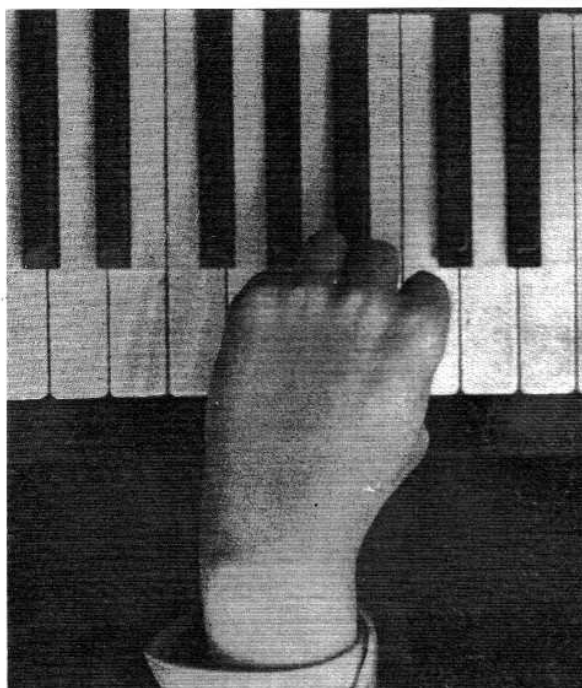
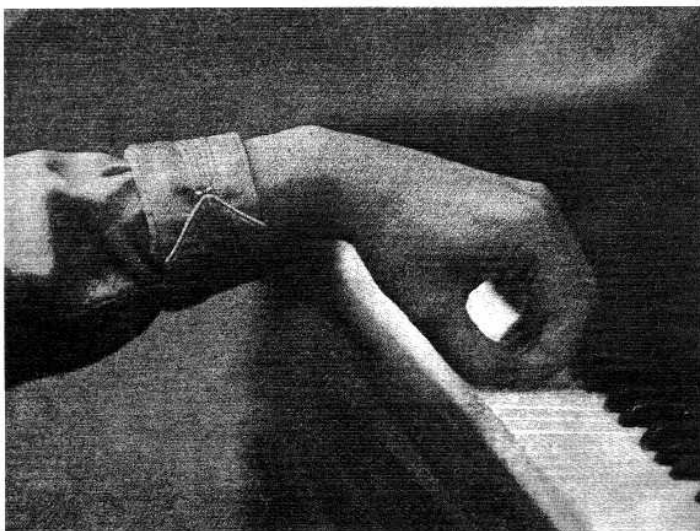


Vue de côté :





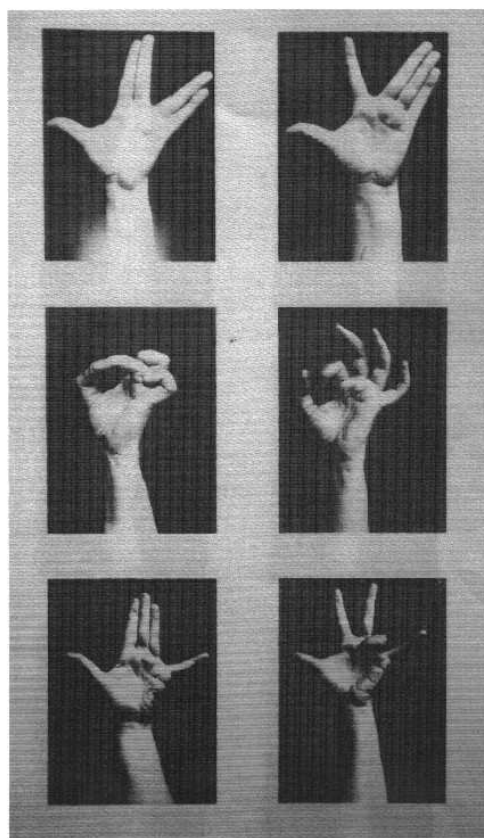
Exercices préparatifs avant d'exécuter un trille (vue de côté, de dessus) :





Marie Jaëll

La main de M. Jaëll démontrant différentes variantes de dissociations des doigts :



## Index des enregistrements mentionnés ou analysés

### CARRENO, Teresa (1853-1917)

Beethoven :	<i>Sonate op. 53 (Waldstein)</i> (1905, Welte Mignon) :	104
Chopin :	<i>Ballade no. 1 en sol mineur; op. 23</i> (1905, Welte Mignon) :	104-105, 290, 303-304
	<i>Nocturne en ut mineur op. 48 no. 1</i> (1905, Welte Mignon) :	105
Liszt :	<i>Rhapsodie Hongroise no. 6</i> (1905, Welte Mignon) :	105
	<i>Sonnet de Petrarca no. 47</i> (1905, Welte Mignon) :	105
Schumann,	<i>Fantasie op. 17</i> (1905, Welte Mignon) :	105

### CORTOT, Alfred (1877 - 1962)

Chopin :	<i>Sonate no. 2 en si bémol mineur; op. 35 :</i>	
	<i>Finale</i>	
	<i>Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2</i> (1954) :	228
	<i>Prélude en mi mineur op. 28 no. 4</i> (1933) :	339-340
Schumann :	<i>Études symphoniques</i> (3/1929, Small Queen's Hall, London) :	238
	<i>Kreisleriana, pièce no. 3</i> (7/1935) :	240

### FRIEDMAN, Ignaz (1882 – 1948)

Chopin :	<i>Mazurka en si bémol majeur op. 7 no. 1</i> (1930) :	315, 316
	<i>Mazurka en fa mineur op. 7 no. 3</i> (13.11.1930) :	130, 320, 352
	<i>Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4</i> (10.10.1929 ou 17.02.1930) :	315, 316
	<i>Mazurka en ré majeur op. 33 no. 2</i> (1930) :	312-313
	<i>Mazurka en ut dièse mineur op. 41 no. 1</i> (1930) :	312, 317
	<i>Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3</i> (1930) :	233-236

**GODOWSKI, Leopold (1870 – 1938)**

- Chopin : *Sonate no. 2 en si bémol mineur, op. 35* :  
*Finale* (1930, Londres) : 131, 267-268,  
 271, 320-321

**GRÜNFELD, Alfred (1852 – 1924)**

- Schumann : *Schlummerlied op. 124, no. 16* (1913) : 98  
*Träumerei (Kinderscenen op. 15, no. 7)* (1913) : 230-231

**HOFMANN, Josef (1876 – 1957)**

- Chopin : *Andante spianato e*  
*Grande Polonaise* (28.11.1937) : 135-136  
*Andante spianato e*  
*Grande Polonaise op. 22* (24.03.1945, Carnegie Hall) : 135  
*Berceuse op. 57* (28.11.1937) : 131-132,  
 318-319  
*Nocturne en mi bémol majeur op. 9 no. 2* (28.11.1937) : 209, 210, 212  
*Nocturne en ut mineur op. 48* (24.03.1945, Carnegie Hall) : 135, 149, 303  
*Polonaise en la majeur op. 40 no. 1* (1903) : 133  
*Valse en la bémol majeur op. 42* (28.11.1937) : 136-137  
 149, 210

## Mendelssohn-

- Bartholdy : *Rondo capriccioso* (13.02.1918) : 133  
 Moszkowski : *Capriccio espagnole op. 37* (16.10.1916) : 133  
 Rachmaninov : *Prélude en sol mineur op. 23 no. 5* (28.11.1937) : 148  
 Rubinstein : *Contredanses* (1895) : 133  
 Schubert-Tausig : *Marche militaire* (1903) : 133  
 Schubert : *Erlkönig* (1903) : 133  
 Schumann : *Kreisleriana, pièce no. 2* (1938) : 271, 341, 342  
 Sternberg : *Étude en ut mineur op. 120* (08.11.1915) : 133

**HOROWITZ, Vladimir (1903 – 1989)**

Schumann : *Kreisleriana, pièce no. 3* (17.11.1985, La Scala) : 240

**KOCZALSKI, Raoul (1884-1948)**

Chopin : *Valse en mi mineur, œuvre posthume* (1928) : 293

**LESCHETIZKY, Theodor (1830-1915)**

Chopin : *Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2*  
(1905, Welte Mignon) : 115, 294-300

**LORTAT, Robert (1885 – 1938)**

Chopin : *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2* (1930) : 131

**MENTER, Sophie (1846-1918)**

Liszt : *Étude de concert no. 3 (Un sospiro)*  
(ca. 1905, Welte Mignon) : 111-112

**PABST, Paul (1854 -1897)**

Schumann : *Carnaval, no. 12 (Chopin)* (ca. 1893) : 94

Chopin : *Valse en ré bémol majeur op. 64 no. 1* (1893) : 94

**PACHMANN, Vladimir de (1848 – 1933)**

Chopin : *Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3* (1927) : 293

*Nocturne en sol majeur, op. 37 no. 2* (1912) : 108

*Nocturne en mi mineur op. 72* (1927) : 107

*Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2* (1925) : 108, 287

**PADEREWSKI, Ignacy Jan (1860-1941)**

Chopin :	<i>Mazurka en ré majeur op. 33 no. 2</i> (10/1930) :	312-313
	<i>Mazurka en la bémol majeur, op. 59 no. 2</i> (5/1923, Camden) :	117-119, 314
	<i>Mazurka en fa dièse mineur, op. 59 no. 3</i> (5/1923) :	120-121
	<i>Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3</i> (10/1930) :	233-236
		289-290, 293
	<i>Prélude en ré bémol majeur op. 28</i> (5/1928) :	121
	<i>Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2</i> (12/1930) :	212
	<i>Nocturne en fa majeur op. 15 no. 1</i> (1917) :	226, 339
	<i>Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2</i> (5/1917, NewYork) :	227
	<i>Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2</i> (1917) :	286-287
Mendelssohn-		
Bartholdy :	<i>Romance sans paroles en fa majeur op. 53 no. 4</i> (1911) :	121, 163, 230
		305-306
Schumann :	<i>Des Abends (Phantasiestücke op. 12 , no. 1)</i> (1912) :	121, 163, 230
		242, 339
	<i>Aufschwung (Phantasiestücke op. 12 , no. 2)</i> (1912) :	290, 305, 346
	<i>Warum ? (Phantasiestücke op. 12 , no. 3)</i> (1912) :	105, 206
Schubert :	<i>Impromptu en si bémol majeur no. 3, op. Post. 142</i>	
	(5/1924, Camden) :	115, 121, 305

**PANINA, Varia (1872 - 1911)**

Romance <i>Я пережил свои желанья [J'ai survécu à mes désirs]</i> (ca. 1905) :	217-218
--	---------

**PATTI, Adelina (1843 – 1919)**

Bellini :	<i>Ah ! Non credea mirarti (La sonnambula)</i> (1906) :	98-99
	<i>Casta diva (Norma, acte I, scène I)</i> (1906) :	219-220

**PLANTE, Francis (1839-1934)**

Chopin :	<i>Étude en ut dièse mineur op. 10 no. 4</i> (07/1928) :	105, 347
	<i>Étude en la bémol majeur op. 25, no. 1</i> (07/1928) :	101-103, 105
	<i>Étude en fa mineur op. 25 no. 2</i> (07/1928) :	348
Mendelssohn :	<i>Romance sans paroles en la majeur, op. 62 no. 6</i> (07/1928) :	97, 100-101 225, 302

**PROKOFIEV, Serguei (1891 – 1953)**

Rachmaninov :	<i>Prélude en sol mineur op. 23 no. 5</i> (1936) :	18-19
---------------	--	-------

**PUGNO, Raoul (1852 – 1914)**

Chopin :	<i>Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2</i> (1903) :	227
----------	--	-----

**RACHMANINOV, Serguei (1873 – 1943)**

Beethoven :	<i>Ruines d'Athènes</i> (1926) :	147
	<i>32 Variations en ut mineur</i> (4 & 5/1925) :	335, 336, 337
Chopin :	<i>Sonate no. 2 en si bémol mineur, op. 35</i> (2/1930) :	
	<i>Scherzo</i> :	141, 338
	<i>Marche Funèbre</i> :	142, 145, 147 154-155, 269
	<i>Finale</i> :	141
	<i>Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3</i> (1924) :	293
	<i>Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2</i> (4/1927) :	231-233, 321
	<i>Valse en la bémol majeur op. 64 no. 3</i> (4/1927) :	349-351
Daquin :	<i>Le coucou</i> (1920) :	146, 348
Liszt :	<i>Gnomenreigen</i> (1926) :	142, 146, 349

Mendelssohn-		
Bartholdy :	<i>Romance sans paroles en ut majeur,</i> <i>op. 67 no. 4 (Spinnerlied) (1928) :</i>	142, 144, 147 307, 336
Rachmaninov :	<i>Prélude en ut dièse mineur op. 3 no. 2 (4/1928) :</i> <i>Prélude en sol mineur op. 23 no. 5 (Ampico, les années 1920) :</i> <i>Étude-tableau en la mineur op. 39 no. 6 (1925) :</i>	344-345 148 307
Tchaïkovski :	<i>Les saisons, Troïka (4/1928) :</i>	143, 144, 145 147, 307-308

### **REINECKE, Carl (1824 – 1910)**

Mozart :	<i>Fantasie en ut mineur KV 475 (ca. 1905, Welte Mignon) :</i>	95
----------	--	----

### **ROGER-MICLOS, Aimée-Marie (1860-1950)**

Godard :	<i>Mazurka no. 4 (ca.1905) :</i>	110
Chopin :	<i>Valse en ut dièse mineur, op. 64 no. 2 (ca.1905) :</i>	110-111

### **ROSENTHAL, Moriz (1862 – 1946)**

Chopin :	<i>Concerto en mi mineur , 1er mouvement</i> (11/1930, Parlophone R 902-4/E 1113/4) :	322-323
	<i>Étude en ut majeur, op. 10 no. 1</i> (03.03.1931, mt. 2-21784, Decca 25268) :	128-129
	<i>Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3</i> (03.03.1931, mt. 2-21783-2, Decca 25268) :	233-236, 293 312
	<i>Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2 (1935) :</i>	211
	<i>Prélude en si mineur op. 28 no. 6</i> (01.03.1929, Edison 47004 – N 754 B2) :	343-344
	<i>Prélude en fa dièse majeur op. 28 no. 13</i> (01.03.1929, Edison 47004 – N 754 B2) :	338
	<i>Prélude en fa majeur op. 28 no. 23</i> (01.03.1929, Edison 47004 – N 754 B2) :	326



*Sonate en si mineur op. 58 :*

*Allegro maestoso*

(27.06.1939, Test pressing mtx. CS 040220/1) : 128, 351

*Largo* (23.06.1939, Test pressing mtx. CS 040211/2) : 124-126, 128  
319-320

*Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*

(22.05.1936, mtx. 2EA 2625-4, HMV DB 2772) : 126-127,  
321-322

### **RUDGE, Antonietta (1885 – 1974)**

Chopin : *Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3 :* 293

### **SAPELNIKOFF, Vassily (1868-1941)**

Balakirev : *Mazurka no. 4 :* 112

Brahms : *Danse Hongroise no. 6 en ré bémol majeur (1924) :* 112

Liadov : *La tabatière de musique :* 112

Tchaïkovski : *Premier Concerto en si bémol mineur pour piano (1926) :* 111-112

*Humoresque (1924) :* 112

### **SAUER, Emil von (1862 – 1942)**

Chopin : *Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2 (1940) :* 209

### **YESIPOVA Anna (1851 – 1914)**

Thalberg : *Fantasia sur La Sonnambula de Bellini* (ca.1906, Welte Mignon) : 98-99

Verdi-Liszt : *Paraphrase de Rigoletto* (ca. 1906, Welte Mignon) : 98

## Index des œuvres musicales citées ou analysées

- Bach, J. S. :**
- Air de la Suite pour orchestre en ré majeur* : 333
  - Clavier bien tempéré, 1er livre, Fugue en ut majeur (no. 1)* : 63
  - Clavier bien tempéré, 1er livre, Fugue en ré dièse mineur (no. 8)* : 96, 153, 349
  - Clavier bien tempéré, 1er livre, Prélude en mi bémol mineur (no. 8)* : 281
  - Clavier bien tempéré, 1er livre, Fugue en mi mineur (no. 10)* : 197
  - Clavier bien tempéré, 2me livre, Fugue en sol mineur (no. 16)* : 199
  - Fugue en la mineur pour orgue* : 248
- Bellini, V. :**
- Casta diva (Norma, acte I, scène I)* : 219-220
  - Ah ! Non credea mirarti (La Sonnambula, Acte II)* : 98-99
- Beethoven, L. v. :**
- Sonate pour piano en ut dièse mineur op. 27 no. 2,*
  - Premier mouvement* : 31, 58, 134, 177
  - Sonate pour piano en ré mineur op. 31 no. 2 (no. 17),*
  - Premier mouvement* : 153, 154, 171-173
  - Sonate pour piano en mi majeur op. 109 (no. 30), Deuxième mouvement* : 194
  - Sonate pour piano en la bémol majeur op. 110 (no. 31),*
  - Troisième mouvement* : 174, 194-195
  - 32 Variations pour piano en ut mineur WoO 80* : 335, 336, 337
- Bernstein, L. :**
- West Side Story* : 199-200
- Chopin, F. :**
- Andante spianato, op. 22* : 135-136
  - Ballade no. 1 en sol mineur, op. 23* : 69, 104-105, 290, 303-304
  - Ballade no. 2 en fa majeur, op. 38* : 19, 20
  - Ballade no. 4 en fa mineur, op. 52* : 16
  - Berceuse, op. 57* : 131-132, 318-319
  - Concerto pour piano en mi mineur, Premier mouvement* : 206, 322-323
- 
- Étude en ut majeur, op. 10 no. 1* : 128-129
  - Étude en la mineur op. 10 no. 2* : 52
  - Étude en ut dièse mineur op. 10 no. 4* : 105, 347
  - Étude en ut mineur op. 10 no. 12 (le Révolutionnaire)* : 247-248, 271
  - Étude en la bémol majeur op. 25, no. 1* : 101-103, 105
  - Étude en fa mineur op. 25 no. 2* : 348
  - Étude en sol dièse mineur op. 25 no. 6* : 53
  - Étude en ré bémol majeur op. 25 no. 8* : 52

*Mazurka en mi majeur, op. 6 no. 3* : 310  
*Mazurka en si bémol majeur op. 7 no. 1* : 315, 317  
*Mazurka en fa mineur op. 7 no. 3* : 130, 317, 320, 352  
*Mazurka en la bémol majeur, op. 17 no. 3* : 311  
*Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4* : 241, 312, 315, 316  
*Mazurka en ré majeur, op. 33 no. 2* : 311, 312-313  
*Mazurka en ut dièse mineur op. 41 no. 1* : 317  
*Mazurka en la bémol majeur, op. 41 no. 4* : 310  
*Mazurka en ut dièse mineur, op. 50 no. 3* : 310  
*Mazurka en la bémol majeur, op. 59 no. 2* : 117-119, 314, 316  
*Mazurka en fa dièse mineur, op. 59 no. 3* : 120-121  
*Mazurka en ut dièse mineur, op. 63 no. 3* : 233-236, 289-290, 293

*Nocturne en si bémol mineur op. 9 no. 1* : 329-330  
*Nocturne en mi bémol majeur op. 9 no. 2* : 54, 202, 208-216, 224, 332  
*Nocturne en fa majeur op. 15 no. 1* : 226, 339

*Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2* : 227-228

*Nocturne en si majeur op. 32 no. 1* : 11, 12, 13, 14, 196, 206  
*Nocturne en mi bémol majeur, op. 55 no. 2* : 11, 50, 193  
*Nocturne en ut dièse mineur op. 27 no. 1* : 185-192  
*Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2* : 11, 115, 294-300  
*Nocturne en ut mineur op. 48 no. 1* : 54, 105, 135, 148, 149, 331  
*Nocturne en mi majeur op. 62 no. 2* : 174  
*Nocturne en mi mineur op. 72* : 107

*Polonaise en fa dièse mineur op. 44* : 248, 249-253

*Prélude en ut majeur, op. 28 no. 1* : 241  
*Prélude en mi mineur op. 28 no. 4* : 339-340  
*Prélude en si mineur op. 28 no. 6* : 343-344  
*Prélude en fa dièse majeur op. 28 no. 13* : 338  
*Prélude en mi bémol majeur, op. 28 no. 19* : 17  
*Prélude en fa majeur op. 28 no. 23* : 346

*Deuxième Sonate pour piano en si bémol mineur op. 35 pour piano* :

*Grave. Doppio movimento* : 16, 246

*Scherzo* : 271, 338

*Marche funèbre* : 142, 145, 147, 154-155, 269-270

*Finale* : 17, 37, 131, 141, 248, 253-268, 271, 320-321

- Troisième Sonate pour piano en si mineur, op. 58 :*  
*Allegro maestoso :* 13, 14, 15, 128, 201-202, 351  
*Largo :* 124-126, 128, 319-320
- Valse en la bémol majeur, op. 42 :* 136-137, 149, 210  
*Valse en ut dièse mineur, op. 64 no. 2 :* 108, 110-111, 126-127, 131, 231, 233, 286-287, 312-322  
*Valse en la bémol majeur, op. 69 no. 1 :* 206  
*Valse en mi mineur, œuvre posthume :* 181-182, 245-246, 293
- Daquin, L.-C. :** *Le coucou :* 146, 348
- Glinka, M. :** *Я помню [Je me souviens] :* 220-221
- Haydn, J. :** *Sonate pour piano en mi bémol majeur, no. 59, Deuxième mouvement :* 228-230, 270  
*Quatuor en ut majeur op. 54 no. 2 , Deuxième mouvement :* 157  
*Quatuor en ut majeur op. 33 no. 2 , Finale :* 160-161  
*Symphonie en mi bémol majeur no. 103, Finale :* 279
- Ligeti, G. :** *Quatuor no. 2, Cinquième mouvement :* 161  
*Trio pour violon, cor et piano, Premier mouvement :* 278-282
- Liszt, F. :** *Années de pèlerinage, Première année : Suisse, no. 5 (Orage) :* 35  
*Ballade no. 2 :* 34, 195-196  
*La Campanella :* 36, 134  
*Consolation no. 2 :* 38  
*Consolation no. 3 :* 11, 37  
*Gnomenreigen :* 142, 349  
*La Leggierezza de Trois études de concert :* 36  
*La lugubre gondola :* 195  
*Mazeppa :* 33  
*Rhapsodie espagnole :* 33, 34  
*Sonate en si mineur :* 13, 14, 34-35  
*Tarentelle napolitaine, première version :* 33
- Mendelssohn –**
- Bartholdy, F. :** *Romance sans paroles en fa majeur op. 53 no. 4 :* 121, 163, 222, 230, 305-306  
*Romance sans paroles en la majeur, op. 62 no. 6 :* 97, 100-101, 225, 302  
*Romance sans paroles en ut majeur, op. 67 no. 4 (Spinnerlied) :* 142, 144, 147, 307, 336
- Messiaen, O. :** *Quatuor pour la fin du temps, no. 3 (Abîme des oiseaux) :* 278  
*Quatuor pour la fin du temps, no. 6 (Danse de la fureur pour les sept trompettes) :* 278, 280  
*Quatuor pour la fin du temps, no. 8 : Louange à l'immortalité de Jésus :* 158-159

- Mozart, W. A. :** *Das Traumbild* : 221-222  
*Fantasie en ut mineur KV 475* : 95
- Moussorgsky, M. :** *Tableaux d'une exposition, no. 6 (Deux juifs)* : 153
- Nancarrow, C. :** *Étude pour piano mécanique no. 21, Canon X* : 159
- Rachmaninov, S. :** *Prélude en ut dièse mineur op. 3 no. 2* : 344-345  
*Prélude en sol mineur op. 23 no. 5* : 18, 148  
*Étude-tableau en la mineur op. 39 no. 6* : 307
- Schubert, F. :** *Impromptu en la bémol majeur op. 90 no. 4* : 115, 222-223  
*Impromptu en si bémol majeur op. post. 142 no. 3* : 121, 142
- Schumann, R. :** *Carnaval, op. 9, Prélude* : 244  
*Carnaval, op. 9, pièce no. 6 (Florestan)* : 27  
*Carnaval, op. 9, pièce no. 12 (Chopin)* : 94, 207
- Études symphoniques, Troisième variation* : 238
- Kinderscenen op. 15, Träumerei (no. 7)* : 230-231
- Kreisleriana op. 16, pièce no. 1* : 17  
*Kreisleriana op. 16, pièce no. 2* : 239, 341, 342  
*Kreisleriana op. 16, pièce no. 3* : 239  
*Kreisleriana op. 16, pièce no. 4* : 162  
*Kreisleriana op. 16, pièce no. 8* : 238
- Phantasiestücke op. 12 pièce no. 1 : Des Abends* : 121, 163, 230, 241-243, 339  
*Phantasiestücke op. 12, pièce no. 2 : Aufschwung* : 240, 305, 346  
*Phantasiestücke op. 12, pièce no. 3 : Warum ?* : 28, 115, 202-203
- Schostakowitch, D. :** *Quintette op. 57 pour deux violons, viole, celle et piano, Quatrième mouvement (Intermezzo)* : 183-184
- Tchaïkovski, P. :** *Premier Concerto en si bémol mineur pour piano, Premier mouvement, deuxième thème* : 112  
*Razmishlenie op. 72, no. 5* : 164  
*Les saisons, Troïka* : 143, 144, 145
- Scriabine, A. :** *Poème op. 72, Vers la flamme* : 163-164  
*Prélude en la mineur no. 2, op. 11, cahier I* : 280  
*Prélude en si bémol majeur no. 21, op. 11, cahier IV* : 280

**Thalberg, S. :** *Fantaisie op. 33 sur des thèmes de Moïse de Rossini* : 22-23

**Zender, H. :** *Schuberts Winterreise : Eine Kompietere Interpretation,*  
*No. 1 : Gute Nacht* : 169, 178-180

**Chanson populaire russe :** *Doubinouchka* : 333

**Chanson populaire ukrainienne :** 170

**Romance populaire russe :** *J'ai survécu à mes désirs* : 217-218

## Sources sonores

### Disques vinyles (33 tours, 78 tours) :

Recueil de disques vinyles (LP) : *Welte Mignon 1905 : Erste Stereo-Aufnahmen mit berühmten Künstlern der Jahrhundertwende von Welte Klavierrollen*. Telefunken-Royal Sound 33. STEINWAY-WELTE-FLÜGEL. Droit d'auteur 1971 par « Teledec Telefunken-Decca » (T. Carreno, R. Pugno, C. Reinecke)

Recueil de disques vinyles (LP) : *Выдающиеся пианисты прошлого [Les grands pianistes du passé]*, URSS, Melodia – l'Usine Aprelevskii des disques vinyles, 1969 (Th. Leschetizky, V. de Pachmann, E. von Sauer, A. Yesipova, S. Prokofiev, F. Planté)

*The Art of Sergei Rachmaninoff : Vol. 2 : Sergei Rachmaninoff, pianist*, No. de série de l'album : CAL – 486, RCA Camden 1959

*Polydor B-7076*, Enregistrement Electro-Polyfar 78 tours (R. Koczalski)

*Варя Панина [Varia Panina]*, URSS, Melodia, 1974 (disque vinyle LP)

### CD :

*Great Pianists of the 20th Century*, Philips Records, 1999 (A. Cortot (20, 21), I. Friedman (30), L. Godowsky (38), J. Hofmann (46), I. Paderewski (74), S. Rachmaninov (81))

*Pianistes françaises : M. Roger Miclos, Marie Panthès, Youra Guller, M. de Valmalete, A. Bundervoët*, TAHRA, 2008 (A.-M. Roger-Miclos)

*Paderewski plays Chopin*, vol. 2, GEMM CD 9397, Pavilion Records LTD. Sparews Green, Wadhurst, E. Sussex, England

*Ignace Jan Paderewski*, GEMM CD 9499, Pavilion Records LTD. Sparews Green, Wadhurst, E. Sussex, England

*Grosse Pianisten*, Ausgewählt und kommentiert von Carsten Dürer, CD 3 : Ignaz Paderewski

*Great Pianists – Ignaz Friedman – Complete Recordings*, Vol. 5, c2006 Naxos Historical

*The Complete Josef Hofmann*, vols. 1, 2, VAI, 1992

CD attaché au livre de Mark MITCHELL et Allan EVANS, *Moriz Rosenthal in Word ans Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Pr., c2006 (M. Rosenthal)

**Autres :**

Les archives de Radio Israël (M. Rosenthal : Chopin, Concerto en mi mineur, 11/1930, Frieder Weissmann, chef d'orchestre)



## Références bibliographiques

### A

ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

ALEXEEV, Alexandre, *История фортепианного искусства [Histoire de l'art du piano]*, 2 vols., Moscou, Muzika, 1967.

ARKADIEV, Mikhail, *Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Temps créatif, l'« arche-écriture » et l'expérience du Néant]* in <http://philosophy.ru/library/arkad/kreatime.html>.

ASSAFIEV, Boris, *Музыкальная форма как процесс [Forme musicale comme un procès]*, Leningrad, Muzika, 1971.

ASSAFIEV, Boris, « С. В. Рахманинов » [« S. V. Rachmaninov »] in Zaroui Apetian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, 2 vols., Moscou, Muzika, 1974.

AVALIANI, Irakly, « Мари Жаэль: из истории фортепианного исполнительства » [« Marie Jaëll : de l'histoire de l'art du piano »], in *Мари Жаэль: к 165-летию со дня рождения [Marie Jaëll : 165-e anniversaire]*, Moscou, [2011].

### B

BAKHTINE, Mikhail, « Формы времени и хротопа в романе: очерки по исторической поэтике » [« Formes du temps et du chronotope dans un roman : essais sur la poétique historique »] in *Бахтин, М. М.: Вопросы литературы и эстетики [Bakhtine M. M. : Questions de la littérature et l'esthétique]* Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1975.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, [Paris], Librairie Générale Française, 1972.

BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (direction), *Histoire de la musique : la musique occidentale du Moyen Age à nos jours*, [-], Bordas (Collection Marc Honegger), 1982.

BOISSIER, Auguste, *Liszt pédagogue : leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier en 1832*, Paris, Champion, 1927.

BONFELD, Maurice, *Анализ музыкальных произведений: структуры tonальной музыки [Analyse des œuvres musicales : structures de la musique tonale]* (2<sup>e</sup> partie), Moscou, Vlados, 2003

BORODINE, Alexandre, *Воспоминания о Листе. Лист у себя дома в Веймаре [Souvenirs de Liszt. Liszt chez lui à Weimar]*, Moscou, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1953.

BREE, Malvine (éd.), *Base de la méthode Leschetizky*, Paris, M. Eschig, [1902].

BREITHAUPT, Rudolf, *Die Musik*, vol. 13 (1905-1906).

BREITHAUPT, Rudolf, *Естественная фортепианная техника [La technique pianistique naturelle]*, Moscou, Muztorg MONO, 1927.

## C

CALAND, Elisabeth, *Учение Дeppe какъ основа современной игры на фортепиано и технические советы пианистамъ [Enseignement de Deppe comme base du jeu contemporain au piano et conseils techniques aux pianistes]*, Riga, [-], 1911.

CANDE, Roland de, *Dictionnaire de musique*, [-], Éditions du Seuil, c1961.

CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, EIGELDINGER, Jean-Jacques (éd.), Paris, Flammarion, 2001.

CLIFTON, Thomas, *Music as Heard : A Study in Applied Phenomenology*, New Haven and London, Yale University Pr., 1983.

COHEN, Robert H., GERARD, Yves (éd.), *Hector Berlioz : la critique musicale 1823 – 1863*, 8 vols., Éditions Buchet/Chastel, 1996.

COOK, James Francis, *Great pianists on piano playing*, Philadelphia, Theo. Presser, c1913.

CORTOT, Alfred, « Из указаний исполнителям сонат Шопена » [« Des remarques faites aux interprètes des *Sonates* de Chopin »] in *О фортепианном искусстве [Sur l'art du piano]*, Moscou, Muzika, 1965.

## D

DECARSIN, François, *La musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.

## E

EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, [Paris], Fayard, 2006.

EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, Paris, Gallimard, c1959.

EISENSTEIN, Sergueï, «Вертикальный монтаж» [«Montage vertical»] in *Сергей Эйзенштейн: избранные произведения в шести томах* [*Sergueï Eisenstein : Œuvres sélectionnées dans six volumes*], Moscou, Iskusstvo, 1964.

## F

FAVORSKI, Vladimir, *Об искусстве, о книге, о гравюре* [*Sur l'art, sur le livre, sur la gravure*], Moscou, Kniga, 1986.

FLORENSKI, Pavel, «Анализ пространственности и времени в художественных изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства» [«Analyse de l'espace et du temps dans les œuvres d'art figuratives. Recherches sur la théorie de l'art»] in *Статьи и исследования по теории и философии искусства и археологии* [*Articles et recherches sur la théorie et la philosophie de l'art et de l'archéologie*], Moscou, Misl, 2000.

FETIS, Francois-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, 2e éd., Paris, Firmin-Didot, 1867.

FOUSNAQUER, Jacques-Emmanuel, *Rachmaninov*, [Paris], Seuil, 1994.

## G

GARBUZOV, Nicolai, *Зонная природа звуковысотного слуха* [*Nature zonée de l'audition de hauteur des sons*], Moscou, Izdatelstvo Akademii Nauk, 1948.

GOUBAULT, Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, [Montrouge], Minerve, 1997.

GUICHARD, Catherine, «L'art de toucher le piano : introduction à l'œuvre de Marie Jaëll» in *Marie Jaëll : «un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste»*, (Laurent Hurpeau, coordination), Lyon, Symétrie, 2004.

GUT, Serge, *Franz Liszt*, [-], Editions de Fallois/L'Age d'Homme, 1989.

## H

HADDEN, James Cuthbert, *Chopin*, Londres, Dent, 1903.

HALLE, Charles, *Life and letters*, London, 1896.

HAILLIOT, Svetlana (éd.), *Piotr Illitch Tchaikovsky : voyage à l'étranger. Édition présentée*

par Svetlana Hailliot. [Paris], Le Castor Astral, 1993.

HILDEBRAND, Adolf, *Проблема формы в изобразительном искусстве [Problème de la forme dans les beaux arts]* (originellement : *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Sechste vermehrte Auflage. Strassburg, J. H. Ed. Heitz [Heitz & Mündel], 1908), Moscou, Logos, 2011.

HIPKINS, Edith, *How Chopin played*, London, Dent, 1937.

HOESICK, Ferdynand, *Chopin, vie et œuvre*, 3 vols., Varsovie, [-], 1904-1911.

## J

JANKELEVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 3 vols., [Paris], Éditions du Seuil, 1980.

JOBIN, André, *Journal de Eugène Delacroix : Nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original avec une introduction et des notes*, 3 vols., Paris, Plon, 1932.

## K

KIENER, Hélène, *Marie Jaëll 1846 – 1925 : problèmes d'esthétique et de pédagogie musicale*, Paris, Flammarion, 1952.

KOGAN, Grigori, *Вопросы пианизма [Questions du pianisme]*, Moscou, Sovietskii kompositor, 1966.

## L

LAGOUMITZIS, Nicolas, *Cinq pianistes interprètent Beethoven : Claudio Arrau, Friedrich Gulda, Michael Levinas, Tatiana Nikolayeva, Arthur Schnabel face aux Sonates op. 2 no. 1, po. 53 et op. III*, Paris, l'Harmattan, 2010.

LENZ, Wilhelm von, *Les grands virtuoses du piano*, [-], Harmoniques Flammarion, 1995.

LIDSKI, Mikhail (éd.), « Беседы Ганса Фаццари с Шурой Черкасским » [« Conversations de Hans Fazzari avec Shura Cherkassky »] in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005.

LIGETI, György, *Form in des Neuen Musik*, Mainz, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, X, 1966.

LIGETI, György, *Wandlungen der Musikalischen Form*. Die Reihe, VII, Wien, 1960.

LOSEV, Alexei, *Философия. Мифология. Культура [Philosophie. Mythologie. Culture]*, Moscou, Politizdat, 1991.

## M

MALINKOVSKAYA, Avgusta, *Класс основного музыкального инструмента: искусство фортепианного интонирования [Classe de l'instrument principal de musique : art de l'intonation au piano]*, Moscou, Vlados, 2005.

MARGVELASHVILI, Georgy, *Осип Мандельштам: Стихотворения переводы очерки статьи [Osip Mandelstamm : poèmes, traductions, essais, articles]*, Tbilisi, Merani, 1990.

MARMONTEL, Antoine-François, *Les pianistes célèbres*, Tours, Imprimerie Paul Bousrez, 1887.

MARTIENSSEN, Carl Adolf, *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Technique pianistique individuelle sur la base de la volonté sonore créative]*, Moscou, Muzika, 1966.

MAZEL, Leo, *О мелодии [Sur la mélodie]*, Moscou, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1952.

MEDUSHEWSKI, Viatcheslaw, «Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке» [«Possibilités dynamiques du principe des variations dans la musique contemporaine»], in Vladimir Protopopov (éd.), *Вопросы музыкальной формы [Questions de la forme musicale]*, 1re sortie, Moscou, Muzika, 1966.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, [Paris], Gallimard, 1945.

MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, 2 vols., Paris, Leduc, c1966.

MEDTNER, Nicolai, «С. В. Рахманинов» [S. V. Rachmaninov] in Zaroui Apetian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, 2 vols., Moscou, Muzika, 1974.

MILSTEIN, Яков, *Константин Николаевич Игумнов [Konstantin Nikolaevich Igoumnov]*, Moscou, Muzika, 1975.

MITCHELL, Mark, EVANS, Allan (éd.), *Moriz Rosenthal in Word ans Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Pr., c2006.

MIKULI, Carol, *La préface de l'édition de l'œuvre de Chopin*, Leipzig, 1875.

## N

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

NAZAIKINSKI, Evgeni, *Стиль и жанр в музыке [Style et genre en musique]*, Moscou, Vlado, 2003.

NAZAIKINSKI, Evgeni, RAGS, Yuri, « Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука » [« Perception des timbres de musique et signification des harmoniques individuelles du son »] in *Application des méthodes acoustiques dans la musicologie [Применение акустических методов исследования в музыковедении]*, Moscou, 1964.

NIECKS, Frederick, *Frederic Chopin as a Man and Musician*, 2vols., Paganiniana Publications, New York, 1973.

NIKOLSKI, Yuri, « Из воспоминаний » [« Des mémoires »] in Zaroui Apetian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, 2 vols., Moscou, Muzika, 1974.

## P

PADEREWSKI, Ignacy, « Tempo rubato », in *Волгоград - фортепиано - 2004: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства [Volgograd – fortepiano – 2004 : recueil d'articles et de matériaux sur l'histoire et la théorie de l'art de piano]*, Petrozavodsk, Metodicheskii Kabinet, 2005.

PARIS, Alain, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*, Paris, Robert Laffond, 1995.

PERU, Henry, *Mes souvenirs de Frédéric Chopin (Revue musicale S.I.M. (décembre 1913))*.

PFEIFER, Théodore, *Лекции Ганса Бюлова [Leçons de Hans von Bülow]*, Moscou. Jurgensohn, 1895.

PHILLIPP, Isidore, « Réflexions sur l'art du piano » dans *Le Menestrel*, 93e année, no. 33, Paris, août 1931.

POUCHKINE, Alexandre, *Сочинения [Œuvres]*, Moscou, OGIZ, 1949.

POUCHKINE, Alexandre, *Œuvres poétiques: premier volume [...] publié sous la direction d'Efim Etkind.*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, c1981.

POURTALES, Guy de, *La vie de Liszt*, [Paris], Galimard, 1926.

PRESMAN, Matvei, « Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов » [« Un coin de Moscou musical des années 1880 »] in Zaroui Apetian (éd.), *Воспоминания о Рахманинове [Témoignages sur Rachmaninov]*, 2 vols., Moscou, Muzika, 1974.

PROKOFIEV, Grigori, *Игра на фортепиано [Jeu au piano]*, Moscou, [-], 1928.

ПРОТОПОРОВ, Vladimir, *Вариационные процессы в музыкальной форме [Processus variationnels dans la forme musicale]*, Moscou, Muzika, 1967.

ПРОТОПОРОВ, Vladimir, « О сонатно циклической форме в произведениях Шопена » [« Sur la forme de sonate dans les œuvres de Chopin »], in *Questions de la forme musicale*, V. Protopopov (éd.), 2-me éd., Moscou, Muzika, 1972.

## R

RAMBEAU, Marie-Paule, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Paris, Harmattan, 2005.

ROSEN, Charles, *Piano Notes : the World of the Pianist*, New York, The Free Press, c2002.

ROSEN, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

## S

SCHENKER, Heinrich, *Five Graphic Music Analyses*, New York, Dover Publications, c1969.

SHIKOVA, Ekaterina, *Этюды о школе Лешетицкого [Études sur l'école Leschetizky]*, Saratov, Le Conservatoire d'Etat de Saratov L. V. Sobinov, 2007.

SCHNABEL, Arthur, « Ты никогда не будешь пианистом! » [« Tu ne seras jamais pianiste ! »], Moscou, Klassika-XXI, 1999.

SCHONBERG, Harold C., *The Great pianists*, Simon and Schuster, New York, 1963.

SCHWEITZER, Albert, « Жизнь и мысли » [« Aus meinem Leben und Denken »] in *Мару Жаэль: к 165-летию со дня рождения [Marie Jaëll : 165-e anniversaire]*, Moscou, [2011].

SILOTI, Alexandre, *Мои воспоминания о Ф Листе [Mes souvenirs de F. Liszt]*, Saint-Petersbourg, [L'auteur], 1911.

SOLOMOS, Makis, « L'espace-son », in *L'espace : Musique/Philosophie : textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos*, Paris, Harmattan, 1998.

SOLOVITZOV, Anatoly, *Фридерик Шопен: жизнь и творчество [Frédéric Chopin : Vie et œuvre]*, Moscou, Gosudarstvennoe Musikalnoe Izdatelstvo, 1956.

SKREBKOV, Sergueï, *Художественные принципы музыкальных стилей [Principes artistiques des styles musicaux]*, Moscou, Muzika, 1973.

SKREBKOV, Sergueï, « К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений » [« La question du traitement interprétatif des œuvres musicales »] in *Skrebkov, S. S., Articles choisis*, Moscou, 1980.

STEINHAUSEN, Friedrich Adolf, *Техника игры на фортепиано [Technique du jeu au piano]*, Moscou, [-], 1926.

STEVENSON, Ronald, *Парадокс Падеревского [Le paradoxe Paderewski]*, Saint-Pétersbourg, KultInformPress, 2003.

SYDOW, Bronislaw Edward, *Correspondance de Chopin*, MASSE, Richard (éd.), 3 vols., Paris, 1960.

## V

VESSEL, E. N., *Некоторые из приемов указаний и замечаний А Г Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в С Петербургской консерватории [Certains des techniques, remarques et observations d'A. G. Rubinstein dans sa classe au Conservatoire de Saint-Pétersbourg]*, St-Pétersbourg, 1901.

VILLELA-PETIT, Maria, « La phénoménalité spatio-temporelle de la musique » in *L'espace : musique/philosophie : textes réunis et présentés par Jean-Marc Chauvel et Makis Solomos*, Paris, Harmattan, 1998.

## Z

ZENDER, Hans, *Schuberts Winterreise : Eine Kompietere Interpretation für Tenor und Kleines Orchester*. Partitur Bibliothek 5421, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, c1996.

ZENDER, Hans, « Notes sur mon arrangement du Voyage d'hiver » in *Schubert's Winterreise : A Composed Interpretation, Hans Peter Blochwitz (tenor), Ensemble Modern, Hans Zender (conductor), recorded August 1 – 5, 1994, Sendesaal of the Hessian Radio, Art Director : J. J. Stelmach*, Brochure accompagnant le CD.



## Table des matières

	<b>Page</b>
<b>Sommaire</b>	<b>I</b>
<b>Résumé et mots-clés</b>	<b>V</b>
<b>Introduction : L'essor de l'art d'interpréter au XIX<sup>e</sup> siècle comme phénomène résultant de la modification de la vision spatio-temporelle à l'époque romantique</b>	<b>1</b>
<b>1. Virtuosité, faculté de pensée imagée, liberté, faculté d'improvisation, polyphonie : conditions de l'émergence et réévaluation tardive</b>	<b>1</b>
<b>2. Le paysage romantique et son espace mental</b>	<b>5</b>
<b>3. L'espace musical romantique : la polyphonie entre le « héros » et son entourage</b>	<b>11</b>
<b><u>Chapitre I : Mutations</u></b>	
<b>1. Les écoles pianistiques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle</b>	<b>21</b>
a. Diversité des tendances	21
b. Les virtuoses parisiens	24
c. L'école viennoise	24
d. Schumann : nouvelle vision et nouveaux moyens pianistiques	27
e. L'activité artistique et pédagogique de Liszt de la première moitié du XIX <sup>e</sup> siècle	29
f. Les innovations pianistiques de Chopin	43
g. Chopin-pédagogue	55
<b>2. Nouveautés dans les approches du pianisme dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle</b>	<b>59</b>
a. Développement de la théorie du pianisme dans la deuxième moitié du XIX <sup>e</sup> siècle : Allemagne, France, Russie	<b>59</b>

	406
b. Les plus grands centres pianistiques. L'activité pédagogique tardive de Liszt	67
c. Anton et Nikolai Rubinstein : la différence dans l'approche pédagogique	69
d. L'école Leschetizky	72
e. Les principales écoles pianistiques au tournant du XX <sup>e</sup> siècle et leurs fondateurs. L'école anatomo-physiologique	79
f. L'activité et la méthode de Marie Jaëll	85

### **3. Trois pléiades des pianistes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup>**

<b>siècle</b>	<b>92</b>
<b>a. La génération de Leschetizky et Planté</b>	<b>93</b>
- Premiers enregistrements	93
- L'approche analytique et la liberté. La tradition et l'expérimentation	95
- Transmission de l'œuvre à travers l'espace. Anna Yesipova : conduction de la ligne mélodique	97
- Francis Planté : impressionnisme et pittoresque	100
- Teresa Carreno : interprète – sculpteur	104
- Le cas de Vladimir de Pachmann	105
<b>b. La deuxième période. La pléiade des élèves de Liszt. Paderewski et Rosenthal</b>	<b>108</b>
- Aimée-Marie Roger-Miclos	110
- Vassily Sapellnikoff	111
- Ignacy Jan Paderewski : le <i>rubato</i> du XIX <sup>e</sup> siècle	113
- Moriz Rosenthal : « pointilliste » et « graveur »	121
<b>c. La génération de Rachmaninov et Hofmann. Nouvelles tendances</b>	<b>129</b>
- Josef Hofmann : virtuosité et universalisme	132
- Serguei Rachmaninov	139

## **Chapitre II : Les qualités spatio-polyphoniques de la musique**

<b>1. Types divers de l'espace musical</b>	<b>150</b>
a. Diversité d'espaces et de temps artistiques	150
b. Le temps musical : Les interactions entre différentes sensations de temps dans le cadre d'une œuvre. Les relations entre le passé, le présent et le futur. La vitesse et les facteurs qui exercent leur influence sur cette dernière.	
La densité. « Niveaux d'échelle-temps »	152

	407
c. Perception spatiale de la musique : « Polyphonie à distance ».	
Quatre types de l'espace musical	165
- Espace réel (physique)	168
- Espace imaginaire	175
- Espace historique	177
- Espace métaphysique	180
d. Chopin, <i>Nocturne en ut dièse mineur op. 27 no. 1</i> : Analyse illustrative	185
<b>2. La mélodie comme concentration des qualités fondamentales (primordiales) de l'œuvre musicale</b>	<b>193</b>
a. « Vocalisation » de la mélodie instrumentale à l'époque romantique	193
b. Qualités polyphoniques et harmoniques de la mélodie. La perception du temps équivoque. Variabilité constante	197
c. L'intervalle	204
d. Chopin, <i>Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2</i> : analyse	208
e. La cassure de la périodicité ou la syncope sémantique (notionnelle)	216
f. La ténacité d'intonations	220
<b>3. Le phrasé</b>	<b>224</b>
<b>4. L'espace et la polyphonie dans la musique des compositeurs romantiques. la nature spatiale de la polyphonie. Schumann et Chopin</b>	<b>237</b>
a. La polyphonie de Schumann	238
b. Le monde spatio-polyphonique de Chopin	245
- Le <i>Finale</i> de la <i>Sonate op. 35</i> : de l'écriture à l'interprétation	253
- L'écriture	254
- L'interprétation (L. Godowsky)	267
- Le cas de la <i>Marche funèbre</i> de la <i>Sonate op. 35</i> . Polyphonie d'images spatio-temporelles : mesuré et infini, réel et métaphysique	269

## **Chapitre III : Les particularités du style du XIX<sup>e</sup> siècle comme réflexion de la perception spatiale-temporelle de l'époque**

<b>1. Le <i>rubato</i></b>	<b>272</b>
a. La partition : code à déchiffrer	<b>272</b>
b. « L'inexactitude précise » de l'œuvre d'art : La nature zonée des rythmes et des mètres musicaux. L'idée générale et ses variations	<b>276</b>
c. Différents types du <i>rubato</i> . Ses qualités polyphoniques et spatiales	<b>286</b>
« Improvisation » qui modifie le texte de façon individuelle et variable . « <i>Rubato</i> stable »	<b>286</b>
<i>Rubato</i> « simultané » . <i>Rubato</i> « mélodique » (« dissocié »)	<b>291</b>
d. Polyphonie et perspective créées par le <i>rubato</i> « mélodique » : Leschetizky – Chopin	<b>294</b>
e. La provenance du <i>rubato</i> . Impulsions initiales : constructive, motrice, vocale	<b>301</b>
<b>2. Les <i>Mazurkas</i> de Chopin comme manifestation du <i>rubato</i> « stable » : particularités stylistiques de l'interprétation</b>	<b>309</b>
<b>3. Le « pointillisme » et son lien avec la <i>polyphonie à distance</i></b>	<b>318</b>
<b>4. L'intonation romantique et ses incarnations au piano</b>	<b>324</b>
a. Formation	<b>324</b>
b. L'intonation comme interaction de zones sonores	<b>332</b>
c. L'immutabilité de la hauteur du son en question	<b>332</b>
d. Facteur du timbre : « instrumenter » pour le piano. Le toucher	<b>430</b>
e. « Polyphonie d'intonation » : interactions de différentes strates de la texture.	
<i>Procédés d'intonation</i> complexes	<b>343</b>
f. Respiration et articulation	<b>345</b>

## **Conclusion : Modifications de la perception spatio-temporelle de l'œuvre musicale romantique dans les périodes postérieures.**

### **Perspectives – rétrospectives**

1. Le « presque-rien »	<b>353</b>
2. Éloignement et aplanissement dans le temps et l'espace	<b>353</b>

	409
3. <i>État d'étrangeté</i> comme moyen d'une approche renouvelée de l'œuvre musicale. Difficultés de « décodage » de la vision spatio-temporelle à travers les techniques et les méthodes pianistiques : laboratoire virtuel caché	355
4. « Révolution : retour en arrière » est-elle possible ?	358
<b>Annexes</b>	
<b>Tableaux des interprètes</b>	359
<b>Illustrations</b>	361
<b>Index des enregistrements mentionnés ou analysés</b>	383
<b>Index des œuvres musicales citées ou analysées</b>	390
<b>Sources sonores</b>	395
<b>Références bibliographiques</b>	397
<b>Table des matières</b>	405
<b>Index des noms</b>	410
<b>Illustrations en CD en complément</b>	419

## Index des noms

### A

ABDUSHELI-VIRSALADZE Anastasia : 78  
 ACCAOUI Christian : 198 (1)  
 ADAM Jean-Louis : 24  
 ADORNO, Theodor W. : 4 (1), 355 (2)  
 ALBERT Eugen de : 40, 109  
 ALEXEEV Alexandre : 21 (1), 23 (1), 25 (2), 28 (1), 29 (1), 37 (1), 60 (1), 65 (1,2,3), 66 (1),  
 69 (1,2), 70 (2), 73 (1,2), 102 (2,3)  
 ALBENIZ Isaac : 26  
 ALKAN Charles Valentin : 24  
 APETIAN Zaroui : 138 (1), 140 (1), 146 (1), 147 (1)  
 ARENSKI Anton : 140  
 ARK Karel van : 78  
 ARKADIEV Mikhail : 121, 160  
 ASSAFIEV Boris : 2 (1), 26 (2,3), 144, 146 (1), 147 (1), 167, 193, 198, 201, 204, 209, 220  
 (1), 303 (1), 306, 324, 326 (1-4), 327 (1), 328, 329, 330 (2), 333, 443, 348 (1)  
 AVALIANI Irakly : 86 (2,3), 87 (1)

### B

BACH Carl Philipp Emanuel : 273  
 BACH Johann Sebastian : 25, 32, 49, 50, 58, 59, 63, 69, 95, 96, 97, 151, 153, 165-166, 178,  
 183, 191, 194, 197, 199, 228, 229, 237, 244, 245, 246, 248, 272, 281, 349  
 BAKHTINE Mikhail : 154  
 BALAKIREV Mily : 112  
 BASHKIROV Dmirti : 78  
 BARTOK Bela : 43, 173, 357  
 BASSERMANN Florence : 108  
 BAUDELAIRE Charles : 9, 10, 217  
 BAUER Harold : 130  
 BECKMANN-SCHERBINA Elena : 139  
 BEETHOVEN Ludwig van : 5, 21, 24, 26, 28, 29, 31, 32, 44, 47, 49, 57, 58, 59, 62, 66, 69,  
 76, 77, 86, 95, 97, 104, 105, 107, 134, 140, 147, 153-154, 166, 171-173, 174, 177, 178, 191,  
 194, 195, 237, 270, 272, 273, 326, 335, 336, 337  
 BELLINI Vincenzo : 50, 98, 99, 193, 219-220  
 BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, 273, 275 (2,3)  
 BENOIT-EFRON Maria : 78  
 BERLIOZ Hector : 19, 26, 43, 47 (2), 48, 274  
 BERHARDT Sarah : 351  
 BERNSTEIN Leonard : 78, 200  
 BERTINI Henri : 24  
 BLOCHWITZ Hans Peter, 354  
 BLOOMFIELD-ZEISLER Fannie : 94, 104, 108, 109  
 BOISSIER Auguste : 30 (4), 31, 32 (2), 40 (1), 41, 68  
 BOISSIER Valérie : 32 (2), 40, 41  
 BONFELD Maurice : 260 (1)  
 BORODINE Alexandre : 67, 68, 200  
 BOULEZ Pierre : 161  
 BOUKHOVZEV Alexandre : 65

BRAHMS Johannes : 71, 76, 77, 96, 112, 178, 196, 237, 331, 357  
 BREE Malvine : 25 (1), 73, 292, 315, 316 (1), 356  
 BREITHAUPT Rudolf : 39 (1), 62, 81, 83-84, 100  
 BÜLOW Hans von : 3, 40, 61, 61, 63, 64, 67, 86, 93, 96, 349  
 BUSONI Ferruccio : 3, 62, 92, 104, 108, 134, 138, 142, 163, 173

## C

CALLAND Elisabeth : 80 (1,3,4), 81, 95, 96 (1)  
 CANDE Rolland de : 186 (1)  
 CARRENO Teresa, 3, 92, 94, 104-105, 106, 135, 290, 291, 303-304  
 CASSIDY Claudia : 122  
 CEZANNE Paul : 7  
 CHALIAPINE Théodore (Fedor) : 146, 147  
 CHERKASSKY Shura (Alexandre) : 135, 292 (4), 358  
 CHOPIN Frédéric : 3, 11-17, 19, 24, 26, 28, 32, 41, 43-58, 62, 69, 74, 76, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 115, 116, 117, 118-119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 145, 147, 148, 154-155, 173, 174, 181-192, 193, 196, 201, 202, 206, 207, 208-216, 217, 223, 224, 226, 229, 231, 233-236, 237, 241, 245-270, 271, 272, 274, 286, 287, 289, 290, 293, 294-300, 303, 309-317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 328, 329, 330, 331, 332, , 338, 339, 340, 343-344, 346, 347, 348, 349-351, 352, 355, 357  
 CHOUVEL Jean-Marc : 177, 330 (1)  
 CLEMENTI Muzio : 52, 53, 58  
 CLIFTON Thomas : 150  
 COHEN Robert H. : 47 (2), 48 (4,6)  
 COOK James Francis : 104 (1), 107 (1), 135 (1), 141, 142 (1-4), 232 (1)  
 CORTOT Alfred : 92, 129, 201-202, 228, 238, 240, 271, 339, 340  
 CUI César : 65  
 CZARTKOWSKI Adam : 57 (6)  
 CZARTORYSKA Marcelina : 55 (4,6), 56  
 CZERNY Carl : 24, 25, 37, 59, 72, 85, 294

## D

DACHS Joseph : 106  
 DANTE ALIGHIERI : 86  
 DAQUIN Louis Claude : 146, 348  
 DARWIN Charles : 87  
 DAVAN WETTON Annie : 330  
 DAVIES Fanny : 108  
 DEBUSSY Claude : 43, 94, 158, 171, 200, 357  
 DECARSIN François : 156 (1-3), 157, 158, (1, 2), 160, 162, 357 (2)  
 DELACROIX Eugène : 8, 11, 49  
 DELEUZE Gilles : 156 (2)  
 DEPPE Ludwig : 62, 80, 81, 84, 95  
 DIEMER Louis : 67, 92, 100, 105  
 DÖHLER Theodor : 26  
 DOMBROVSKI Marian : 78  
 DREYSCHOCK Alexandre : 26  
 DUBOIS Camille : 56  
 DUBUC (DUBUQUE) Alexandre : 139  
 DUSSEK Jan Ladislav : 58

**E**

EIGELDINGER Jean-Jacques : 32 (1), 46 (3), 48 (2,3), 49 (1), 54 (1,2,3), 57 (1,2), 117 (1), 241 (1), 300 (3), 329 (1), 331 (1)  
 EINSTEIN Alfred : 9, 19 (1), 23, 26, 27 (2), 39 (3)  
 EISENSTEIN Sergueï : 216  
 ELMAN Mikhail : 333  
 ETKIND Efim : 10 (2)  
 ERARD Sébastien : 22  
 EVANS Allan : 37 (5), 122 (1-3), 123, 224 (1), 246 (1)

**F**

FALLA Manuel de : 94  
 FAURE Gabriel : 357  
 FAVORSKI Vladimir : 7, 8 (1), 12, 152  
 FAZZARI Hans : 135 (2), 292 (4), 358 (1)  
 FAY Ami : 30 (2)  
 FERE Charles : 87, 89  
 FETIS François-Joseph : 25, 47 (3), 49, 51, 52 (1)  
 FIELD John : 26, 50, 58, 139  
 FILTSCH Carl : 56  
 FLORENSKI Pavel : 151, 165, 176, 200, 284  
 FOUSNAQUER Jacques-Emmanuel : 139, 145  
 FRANCK César : 86  
 FRANZ JOSEF : 123  
 FRESCOBALDI Girolamo : 273  
 FRIEDHEIM Arthur : 40, 67, 108, 109  
 FRIEDMAN Ignaz : 3, 72, 78, 92, 101, 116, 122, 129-130, 233-236, 271, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 352

**G**

GARBUZOV Nicolai : 276, 277 (1), 332, 333, 334  
 GABRILOWITSCH Ossip : 72, 130  
 GERARD Yves : 47 (2), 48 (4,6)  
 GERMER Heinrich : 59, 60  
 GISEKING Walter : 85  
 GLASS Philipp : 158  
 GLINKA Mikhail : 26, 220-221  
 GLÜCK Christoph Willibald : 326  
 GODARD Benjamin : 110  
 GODOWSKY Leopold : 28, 92, 106, 131, 132, 135, 267-268, 271, 320-321  
 GOLDSCHMITT Otto : 49  
 GOUBAULT Christian : 273, 274  
 GRANADOS Enrico : 94  
 GRAY Thomas : 284  
 GREEF Arthur de : 108, 109  
 GRIEG Edward : 64, 71, 94, 357  
 GRISEY Gérard : 202  
 GRÜNFELD Alfred : 92, 98, 100, 187, 188  
 GUICHARD Catherine : 88 (1,2,3,4,5), 89 (1,2,3), 90 (1,2,3), 91 (1,2), 175  
 GUT Serge : 29 (2,3,4), 30 (1,2,3), 31 (2), 32 (3,4), 39 (2)  
 GUTMANN Adolf : 56



**H**

HADDEN James Cuthbert : 47 (4), 55, 57 (4)  
 HAENDEL Georg Friedrich : 58, 237, 248  
 HAILLIOT Svetlana : 111 (1)  
 HALLE Charles : 49 (2), 51, 117, 118, 274, 314, 317  
 HAMBOURG Mark : 72, 122, 129  
 HAMBOURG Michal : 122, 130  
 HANON Charles-Louis : 141  
 HARRIGSON Fritz : 330  
 HAYDN Joseph : 185, 186, 187, 201, 204, 205, 222, 247  
 HELMHOLTZ Hermann von : 87  
 HENSELT Adolph von : 26, 139  
 HERACLITE D'EPHESE : 201, 219  
 HERZ Henri : 24, 110  
 HILDEBRAND Adolf : 283  
 HILLER Ferdinand : 24, 56, 58  
 HINDEMITH Paul : 237  
 HIPKINS Alfred : 50  
 HIPKINS Edith : 50 (3)  
 HOESICK Ferdynand : 46 (2), 49 (3)  
 HOFFMANN Ernst Theodor Wilhelm : 27  
 HOFMANN Josef : 3, 18, 19, 20, 69, 92, 93, 101, 129, 130, 131, 132-138, 140, 147, 148, 149, 209, 210, 212, 271, 303, 318-319, 320, 341, 342, 345, 358  
 HOGARTH George : 46, 49  
 HOLYDAY Evgeni : 69  
 HOROWITZ Vladimir : 4, 93, 240  
 HUGO Victor : 41  
 HUMMEL Fredinand : 43, 58, 59  
 HÜNTEN Franz : 24  
 HURPEAU Laurent : 88 (1)  
 HUSSERL Edmund : 198 (1)

**I**

IGOUMNOV Constantin : 101, 139, 299, 318

**J**

JAËLL Alfred : 85  
 JAËLL Marie : 24, 85-91, 93, 175  
 JANKELEVITCH Vladimir : 353, 355 (3)  
 JEZEWSKA Zofia. : 57 (6)  
 JOBIN André : 49 (6)  
 JOSEFFY Rafael : 67, 122  
 JUNG Carl Gustav : 63

**K**

KALKBRENNER Frédéric : 24, 25, 41, 42, 46, 51, 52, 68  
 KACHKINE Nikolai : 70  
 KAUFMANN Rosalia : 78  
 KIENER Hélène : 86 (1)  
 KLECZINSKI Jan : 57, 58  
 KLEE Paul : 151

KLIMOV Dmitri : 78  
 KLINDWORTH Karl : 62  
 KOFFKA Kurt : 200  
 KÖHLER Louis : 37, 59, 60, 61, 68  
 KÖHLER Wolfgang : 200  
 KOCZALSKI Raoul : 47, 48, 53, 130, 293  
 KOGAN Grigori : 61 (1,3), 62 (1), 64, 79, 81 (1), 82, 83 (1), 133 (1,2), 134 (1,2), 140 (3), 143 (1), 144, 145, 147 (2), 308  
 KROSS Gustav : 69  
 KULLAK Adolf : 59, 61  
 KULLAK Theodor : 25  
 KURBATOV Mikhail : 65

## L

LAGOUMITZIS Nicolas : 291  
 LAMOND Frédéric : 108  
 LANGE Hans : 123  
 LEAR (le roi, personnage de la tragédie de Shakespeare du même nom) : 226  
 LEMOINE Jean-Henri-Antoine : 24  
 LENZ Wilhelm von : 40 (2), 44, 47, 50 (2), 56, 241, 309, 331 (1)  
 LEONCAVALLO Ruggero : 94  
 LESAGE Alain René : 326  
 LESCHETIZKY Theodor : 25, 61, 64, 67, 72-79, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 113, 114, 115, 122  
 LESSING Gotthold Ephraim : 151  
 LEVY-STRAUSS Claude : 198  
 LHEVINNE, Joseph : 78, 92, 130  
 LIADOV Anatoli : 112  
 LIDSKI Mikhail : 135 (2), 292 (4), 358 (1)  
 LIEBLING George : 109  
 LIEBLING Saul : 109  
 LIGETY György : 158, 161, 165 (3), 166 (2), 176, 177 (2), 178 (1), 261, 278 -282, 290, 291  
 LIPATTI Dinu : 85  
 LIPINSKI Karol : 43  
 LISZT Franz : 3, 5, 11, 13, 14, 24, 25, 26, 28, 29-42, 43, 44, 58, 62, 67, 68, 70, 76, 86, 92, 96, 97, 101, 104, 105, 110, 113, 121, 122, 123, 133, 138, 139, 142, 146, 171, 173, 195, 196, 223, 226, 229, 272, 318, 340, 349, 357  
 LITTOLF Henri Charles : 24  
 LORTAT Robert : 130, 131  
 LOSEV Alexei : 1 (1)  
 LUSSY Mathis : 60

## M

MACLEOD (WALLACE) Flora : 330  
 MAHLER Gustav : 94, 178  
 MALINKOVSKAYA Avgusta : 22, 99, 102 (1), 150 (1), 158, 160 (1), 162, 164, 165, 166 (1), 167, 170 (1), 173 (1), 175 (3), 189, 306, 324 (1), 328, 329, 341, 345, 355 (4)  
 MANDELSTAMM Ossip : 181  
 MARGVELASHVILI Georgy : 181 (1)  
 MARIE ANTOINETTE : 326  
 MARMONTEL Antoine François : 24 (1), 25 (3), 46 (4), 49, 50 (4), 51, 53, 56, 60, 67

- MARTIENSSEN Carl Adolf : 61, 62, 63, 64, 80 (2)  
 MARX Adolf Bernard : 59  
 MASSE Richard : 44 (2)  
 MATHIAS George : 47, 274  
 MATUSZINSKI Jan : 44 (2)  
 MAYKAPAR Samuel : 72, 75, 78, 108, 109  
 MAZEL Leo : 197, 207, 220 (1)  
 MEDTNER Nicolai : 140 (2), 142 (5), 357  
 MEDUSHEWSKI Viatcheslaw : 198 (2), 200  
 MEISSNER Alfred : 45  
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix : 11, 19, 25, 43, 58, 97, 101, 110, 121, 133, 142, 147, 163, 196, 222, 223, 225, 226, 230, 302, 305, 306, 307, 336  
 MENTER Sophie : 92, 94, 111-112  
 MERLEAU-PONTY Maurice : 194  
 MESSIAEN Olivier : 202, 203, 266  
 METSCHERSKI Efim : 10 (2)  
 MEREAX Amédée : 24  
 MEYERBEER Giacomo : 309, 313, 314  
 MICHALOWSKI Alexandre : 47, 92, 122  
 MIKULI Karol : 47, 48, 49, 53, 55 (5), 56, 57, 67, 121, 122, 253  
 MILSTEIN Jacov : 101  
 MIRENSKY Simona : 283 (3)  
 MISANDARI Aloisy : 78  
 MITCHELL Mark : 37 (5), 122 (1-3), 123, 224 (1), 246 (1)  
 MOCHELES Ignaz : 25, 40, 41, 46 (2), 49, 58, 85  
 MOISEWITSCH Benno : 4, 72, 93, 301  
 MONIUSZKO Stanislaw : 64  
 MONSIGNY Pierre-Alexandre : 326  
 MOSZKOWSKI Maurice : 133, 134  
 MOUSSORGSKI Modest : 64, 147, 153, 357  
 MOZART Wolfgang Amadeus : 26, 45, 49, 58, 59, 66, 70, 74, 95, 97, 104, 221-222, 228, 245, 272  
 MÜLLER Fredericke : voir STREICHER-MÜLLER Fredericke  
 MÜLLER Wilhelm : 8
- N**
- NANCARROW Conlon : 159  
 NAZAIKINSKI Evgeni : 169 (1), 339, 341 (2)  
 NATTIEZ Jean-Jacques : 198  
 NICOLSKI Yuri : 138, 147  
 NIECKS Frederick : 43 (2), 44 (3,4), 49 (4), 50 (1), 55 (3)
- O**
- OISTRAKH David : 333
- P**
- PABST Paul : 92, 94, 139  
 PACHMANN Vladimir de : 92, 104, 105-108, 116, 120, 135, 241, 287, 293, 301  
 PADEREWSKI Ignacy Jan : 3, 28, 45, 46 (1), 76, 78, 92, 98, 104, 108, 109, 113-121, 130, 149, 163, 206, 212, 226, 227, 230, 233-236, 242, 272, 273, 274, 275, 276, 284, 286-287, 288, 289, 290, 291, 293, 294-300, 304, 305, 312, 313, 314, 315, 316, 322, 332, 339, 346  
 PAGANINI Niccolò : 5, 23, 27, 29, 32, 43, 71  
 PANINA Barbara (Varia) : 217, 218, 226  
 PARIS Alain : 359, 360

PASTA Giudita : 50  
 PASTEUR Louis : 87  
 PATTI Adelina : 94, 98, 99, 219-220, 226  
 PAUL Jean : 27  
 PERU Henry : 51  
 PFEIFER Théodore : 96 (2)  
 PHILIPP Isidore : 47, 274  
 PLANTE Francis : 92, 93, 96, 97, 100-103, 225, 226, 302, 347, 348  
 PLAYFORD John : 275  
 PLEYEL Ignaz : 24  
 PLEYEL Marie : 24  
 POTOCKA Delfina : 56  
 POUCHKINE Alexandre : 6, 7 (1), 8, 10, 217  
 POZNANSKI Sofia : 69  
 PRESMAN Matvei : 139, 140 (1)  
 PROKOFIEV Grigori : 82 (4)  
 PROKOFIEV Serguei : 18, 20, 43, 171, 173, 243, 270, 357  
 PROTOPOPOV Vladimir : 155 (2), 157 (2), 159, 176, 246  
 PRUDENT Émile : 24  
 PUCHALSKI Vladimir : 72, 78  
 PUGNO Raoul : 47, 92, 227

## Q

QUANTZ Johann Joachim : 275, 288

## R

RACHMANINOV Serguei : 3, 18, 20, 26, 64, 92, 112, 129, 130, 133, 135, 138, 139-147, 148, 149, 154-155, 231, 232, , 253, 271, 293, 306-308, 320, 321, 335, 336, 337, 338, 344, 435, 348, 349-351, 352, 357  
 RAGS Yuri : 341 (2)  
 RAMANN Lina : 37  
 RAMBEAU Marie-Paule : 44 (5), 45 (1), 46 (2,5), 47 (1,4), 48 (1), 49 (2,3), 51 (2), 53 (3), 55 (1,2,4,5,6), 56 (1,2), 57 (4,5,6)  
 RAPFAËL (RAFFAELLO SANZIO) : 244  
 RAVEL Maurice : 94, 357  
 REGER Max : 26, 94  
 REICH Steve : 158  
 REINECKE Carl : 94, 95, 96, 104  
 REISENAUER Alfred : 40, 62, 67, 94, 109  
 REMBRANDT (RIJN Rembrandt Harmenszoon van) : 127  
 RICHARDS Brinley : 55  
 RICHT Charles : 87  
 RIEMANN Hugo : 59  
 RIESEMANN Oskar : 134  
 RIMSKI-KORSAKOV Nicolai : 266  
 ROGER-MICLOS, Aimée-Marie : 24, 108, 109, 110-111  
 ROMAINS Jules : 27  
 ROMM Mikhail : 27  
 RONALD Landon : 94  
 ROSEN Charles : 5, 6, 19, 26, 37, 45, 245, 248, 252, 253 (1), 260, 261 (1), 357  
 ROSENTHAL Moriz : 3, 37, 40, 47, 67, 92, 101, 106, 108, 109, 113, 116, 121-129, 130, 166, 211, 224, 233-236, 241, 245, 246, 253, 293, 300, 312, 316, 319, 321, 322, 323, 338, 343, 344, 345, 346, 351

ROSSINI Gioachino : 22  
 ROTHSCHILD Florence : voir BASSERMANN Florence  
 RUBINSTEIN, Anton : 3, 62, 65, 67, 69-71, 86, 92, 93, 104, 133, 139, 140, 142, 146, 272  
 RUBINSTEIN Nicolai : 67, 69-72, 139, 253  
 RUBIO Vera : 56  
 RUDGE Antonietta : 293  
 RUWET Nicolas : 198-199, 212, 214  
**S**  
 SAFONOV Vladimir : 72, 78  
 SAINT-SAENS Camille : 86, 94  
 SAMUELSSOHN Semion : 139  
 SAPELLNIKOFF Vassily : 108, 111-112  
 SAUER Emil von : 40, 67, 70, 71, 80, 92, 108, 109, 166  
 SCARLATTI Domenico : 25, 58  
 SCHARWENKA Theophil Franz Xaver : 94  
 SCHELLING Ernest ; 47  
 SCHENKER Heinrich : 247, 248, 271  
 SCHILLER Friedrich : 6  
 SCHNABEL Arthur : 72, 74 (2), 75, 76, 77 (1,4), 78, 84, 92, 99, 100, 114, 129  
 SCHONBERG Harold C. : 43 (1), 45, 48 (5), 106 (1,2), 107, 123  
 SCHOSTAKOWITCH Dmirti : 147, 159, 221 222, 227-228, 327  
 SCHUBERT Franz : 8, 11, 26, 58, 76, 78 115, 121, 133, 169, 170, 178, 196, 222-223, 305, 331, 357  
 SCHUMANN Robert : 5, 11, 17, 19, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 43, 66, 69, 76, 97, 98, 105, 115, 121, 162, 163, 196, 202, 203, 207, 223, 226, 230, 237, 238-244, 247, 269, 270, 271, 290, 305, 331, 339, 341, 342, 346, 357  
 SCHWEITZER Albert : 85  
 SCRIABINE Alexandre : 26, 64, 78, 94, 133, 139, 163-164, 173, 280, 347, 357  
 SEIFFERT Max : 59  
 SEROV Alexandre : 29, 65  
 SHAW George Bernard : 106  
 SHIKOVA Ekaterina : 72 (1,2), 74, 75, 76, 77 (2,3), 79, 113 (1,2), 114 (1,2), 357 (3)  
 SHOSTAKOVITCH Dmitri : voir SCHOSTAKOWITCH Dmirti  
 SILOTI Alexandre : 30, 31 (1), 37, 39, 40, 67, 70, 72, 108, 109, 139, 140, 299, 318  
 SKREBKOV Serguei : 3 (1)  
 SLAVIK Josef : 43  
 SLIVINSKI Josef : 78  
 SOLOVTZOV Anatoly : 45 (3), 53 (1)  
 SOLOMOS Makis : 221  
 SPENCER Herbert : 78  
 SPITTA Philipp : 59  
 STAMATY Camille-Marie : 24  
 STANISLAVSKI Constantin : 229  
 STASSOV Vladimir : 29, 133  
 STAVENHAGEN Bernhard : 39, 40, 67, 92, 94, 108, 109  
 STERN William : 155 (1)  
 STEINHAUSEN Adolf : 81-84, 100  
 STERNBERG Erich Walter : 133  
 STEVENSON Ronald : 76 (2)  
 STRAUSS Johann : 122, 123  
 STRAUSS Richard : 94

STRAVINSKY Igor : 202  
 STREICHER-MÜLLER Fredericke : 45, 50, 55, 56  
 SYDOW Bronislaw Edward : 44 (2)  
 SZYMANOWSKA Maria : 26, 43  
 SZYMANOWSKI Karol : 357

**T**

TANEEV Serguei : 70, 139, 140, 237  
 TATUM Art : 108  
 TAUSIG Carl : 40, 67, 122, 133  
 TCHAIKOVSKI Pyotr : 64, 70, 111, 112, 134, 139, 143, 144, 145, 147, 164, 307-308, 331, 357  
 THALBERG Sigismund : 3, 22, 23, 24, 44, 48, 58, 60, 98, 110  
 TELLEFSEN Thomas : 329  
 TERMINSKI Monica : 69  
 TIMANOVA Vera : 67  
 TOLSTOV Victor : 78  
 TRAUTMANN Caroline : 86  
 TRAUTMANN-JAËLL Marie : voir JAËLL Marie

**V**

VERDI Giuseppe : 98, 167  
 VESSEL E. N. : 70 (1)  
 VIANNA DA MOTTA José : 108  
 VILLELA-PETIT Maria : 151  
 VILLOIN Alexandre : 69, 70  
 VIRSALADZE Elisso : 78  
 VLASENKO Lev : 78

**W**

WAGNER Richard : 200, 331  
 WEBER Carl Maria von : 26, 58, 357  
 WEISSMANN Frieder : 415  
 WERTHEIMER Max : 200  
 WIECK Clara : 29, 30  
 WIECK Friedrich : 28, 96  
 WEINGARTNER Felix : 31  
 WEITZMANN Carl Friedrich : 59  
 WUNDT Wilhelm : 87

**X**

XENAKIS Yannis : 177

**Y**

YESSIPOVA Anna : 72, 74, 75, 76, 77, 78, 92, 94, 97-99, 104  
 YUDINA Maria : 106

**Z**

ZENDER Hans : 169, 170, 177-180, 353, 354, 355 (1)  
 ZIMBALIST Efrem : 333  
 ZIMMERMAN Pierre-Joseph Guillaume : 24, 60  
 ZVEREV Nicolai : 139

## **Illustrations en CD en complément : « L'approche spatio-polyphonique dans les interprétations des pianistes de la deuxième moitié du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle »**

1. **Carl REINECKE (1824 – 1910)** : Mozart, *Fantasie en ut mineur KV 475*  
(ca. 1905, Welte Mignon)
2. **Theodor LESCHETIZKY (1830-1915)** : Chopin, *Nocturne en ré bémol majeur op. 27, no. 2*  
(1905, Welte Mignon)
3. **Francis PLANTE (1839-1934)** : Chopin, *Étude en ut dièse mineur op. 10 no. 4*  
(07/1928)
4. **Francis PLANTE (1839-1934)** : Chopin, *Étude en la bémol majeur op. 25, no. 1*  
(07/1928)
5. **Francis PLANTE (1839-1934)** : Chopin, *Étude en fa mineur op. 25 no. 2*  
(07/1928)
6. **Francis PLANTE (1839-1934)** : Mendelssohn-Bartholdy : *Romance sans paroles en la majeur, op. 62 no. 6*  
(07/1928)
7. **Vladimir de PACHMANN (1848 – 1933)** : Chopin, *Nocturne en mi mineur op. 72*  
(1927)
8. **Vladimir de PACHMANN (1848 – 1933)** : Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*  
(1927)
9. **Anna YESIPOVA (1851 – 1914)** : Thalberg, *Fantasia sur La Sonnambula de Bellini*  
(fragment, ca. 1906, Welte Mignon)
10. **Raoul PUGNO (1852 – 1914)** : Chopin, *Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2*  
(1903)
11. **Alfred GRÜNFELD (1852 – 1924)** : Schumann, *Träumerei (Kinderscenen op. 15, no. 7)*  
(1913)
12. **Teresa CARRENO (1853-1917)** : Chopin : *Ballade no. 1 en sol mineur, op. 23*  
(1905, Welte Mignon)
13. **Aimée-Marie ROGER-MICLOS (1860-1950)** : Godard, *Mazurka no. 4*  
(ca. 1905)
14. **Aimée-Marie ROGER-MICLOS (1860-1950)** : Chopin, *Valse en ut dièse mineur, op. 64 no. 2* (ca. 1905)
15. **Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941)** : Chopin, *Nocturne en fa majeur op. 15 no. 1*  
(1917)
16. **Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941)** : Chopin, *Mazurka en ré majeur op. 33 no. 2*  
(10/1930)

- 17. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Chopin, *Mazurka en la bémol majeur, op. 59 no. 2* (5/1923, Camden, New Jersey)
- 18. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Chopin, *Mazurka en fa dièse mineur, op. 59 no. 3* (5/1923)
- 19. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3* (10/1930)
- 20. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Schubert, *Impromptu en si bémol majeur no. 3, op. Post. 142* (5/1924, Camden)
- 21. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Mendelssohn-Bartholdy : *Romance sans paroles en fa majeur op. 53 no. 4* (1911)
- 22. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Schumann, *Des Abends (Phantasiestücke op. 12 , no. 1)* (1912)
- 23. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Schumann, *Aufschwung (Phantasiestücke op. 12 , no. 2)* (1912)
- 24. Ignacy Jan PADEREWSKI (1860-1941) :** Schumann, *Warum ? (Phantasiestücke op. 12 , no. 3)* (1912)
- 25. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Concerto en mi mineur , 1er mouvement* (fragment ; sous la direction de Frieder Weissmann, 11/1930, Parlophone R 902-4/E 1113/4)
- 26. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Sonate en si mineur op. 58, Largo* (3me mvt) (23.06.1939, Test pressing mtx. CS 040211/2)
- 27. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Étude en ut majeur, op. 10 no. 1* (03.03.1931, mtx. 2-21784, Decca 25268)
- 28. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3* (03.03.1931, mtx. 2-21783-2, Decca 25268)
- 29. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2* (22.05.1936, mtx. 2EA 2625-4, HMV DB 2772)
- 30. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Prélude en si mineur op. 28 no. 6* (01.03.1929, Edison 47004 – N 754 B2)
- 31. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Prélude en fa dièse majeur op. 28 no. 13* (01.03.1929, Edison 47004 – N 754 B2)
- 32. Moriz ROSENTHAL (1862 – 1946) :** Chopin, *Prélude en fa majeur op. 28 no. 23* (01.03.1929, Edison 47004 – N 754 B2)
- 33. Emil von SAUER (1862 – 1942) :** Chopin, *Nocturne en mi bémol majeur, op. 9 no. 2* (1940)
- 34. Vassily SAPELNIKOFF (1868-1941) :** Tchaïkovski, *Premier Concerto en si bémol mineur pour piano, 1er mvt* (fragment ; sous la direction de Stanley Chapple, Aeolian Orchestra, 1926)
- 35. Leopold GODOWSKY (1870 – 1938) :** Chopin : *Sonate no. 2 en si bémol mineur, op. 35, Finale* (1930, Londres)
- 36. Sergueï RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Daquin, *Le coucou* (1920)



- 37. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Beethoven, *32 Variations en ut mineur*  
(4 & 5/1925, excerpts)
- 38. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Chopin, *Sonate no. 2 en si bémol mineur, op. 35, Marche funèbre* (3me mvt) (2/1930)
- 39. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*  
(4/1927)
- 40. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Chopin, *Valse en la bémol majeur op. 64 no. 3*  
(4/1927)
- 41. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Tchaïkovski, *Les saisons, Troika*  
(4/1928)
- 42. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Rachmaninov, *Prélude en ut dièse mineur op. 3 no. 2* (4/1928)
- 43. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Rachmaninov, *Prélude en sol mineur op. 23 no. 5*  
(Ampico, les années 1920)
- 44. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Liszt, *Gnomenreigen*  
(1926)
- 45. Serguei RACHMANINOV (1873 – 1943) :** Mendelssohn-Bartholdy, *Romance sans paroles en ut majeur op. 67 no. 4 (Spinnerlied)* (1928)
- 46. Josef HOFMANN (1876 – 1957) :** Schubert : *Erlkönig*  
(1903)
- 47. Josef HOFMANN (1876 – 1957) :** Chopin, *Valse en la bémol majeur op. 42*  
(28.11.1937)
- 48. Josef HOFMANN (1876 – 1957) :** Chopin, *Andante spianato op. 22*  
(28.11.1937)
- 49. Josef HOFMANN (1876 – 1957) :** Chopin, *Berceuse op. 57*  
(28.11.1937)
- 50. Josef HOFMANN (1876 – 1957) :** Chopin, *Nocturne en ut mineur op. 48*  
(24.03.1945)
- 51. Josef HOFMANN (1876 – 1957) :** Rachmaninov : *Prélude en sol mineur op. 23 no. 5*  
(28.11.1937)
- 52. Josef HOFMANN (1876 – 1957) :** Schumann, *Kreisleriana, pièce no. 2*  
(fragment ; 1938)

- 53. Alfred CORTOT (1877 – 1962) :** Chopin, *Nocturne en fa dièse majeur op. 15 no. 2*  
(1954)
- 54. Alfred CORTOT (1877 – 1962) :** Schumann, *Études symphoniques*  
(fragment – 3me var. ; 3/1929, Small Queen's Hall, London)
- 55. Alfred CORTOT (1877 – 1962) :** Chopin, *Prélude en mi mineur op. 28 no. 4*  
(1933)
- 56. Ignaz FRIEDMAN (1882 – 1948) :** Chopin, *Mazurka en si bémol majeur op. 7 no. 1*  
(1930)
- 57. Ignaz FRIEDMAN (1882 – 1948) :** Chopin, *Mazurka en fa mineur op. 7 no. 3*  
(13.11.1930)
- 58. Ignaz FRIEDMAN (1882 – 1948) :** Chopin, *Mazurka en si bémol mineur op. 24 no. 4*  
(10.10.1929 ou 17.02.1930)
- 59. Ignaz FRIEDMAN (1882 – 1948) :** Chopin, *Mazurka en ré majeur op. 33 no. 2*  
(1930)
- 60. Ignaz FRIEDMAN (1882 – 1948) :** Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur op. 41 no. 1*  
(1930)
- 61. Ignaz FRIEDMAN (1882 – 1948) :** Chopin, *Mazurka en ut dièse mineur op. 63 no. 3*  
(1930)
- 62. Raoul KOCZALSKI (1884-1948) :** Chopin, *Valse en mi mineur; œuvre posthume*  
(1928)
- 63. Robert LORTAT (1885 – 1938) :** Chopin, *Valse en ut dièse mineur op. 64 no. 2*  
(1930)
- 64. Serguei PROKOFIEV (1891 – 1953) :** Rachmaninov : *Prélude en sol mineur op. 23 no. 5*  
(1936)
- 65. Varia PANINA (1872 – 1911) :** Romance *Я пережил свои желания [J'ai survécu à mes désirs]*  
(ca. 1905)
- 66. Adelina PATTI (1843 – 1919) :** Bellini, *Casta diva (Norma, acte 1, scène 1)*  
(1906)
- 67. Adelina PATTI (1843 – 1919) :** Bellini, *Ah ! Non credea mirarti (La sonnambula)*  
(1906)

