

## « C'est l'âme qui doit jouer, non pas un oiseau bien dressé. »<sup>1</sup>

Pierre Goy, HEMU – Haute Ecole de Musique, HES-SO Haute école spécialisée de Suisse occidentale

### Introduction

« Il y a, dans la musique, comme dans tous les arts qui sont du domaine du cœur, des nuances fugitives qui échappent à l'analyse. L'âme qui les comprend ne saurait les définir, et la langue musicale, comme toutes les autres, est impuissante à les traduire en signes. D'ailleurs, une connaissance, même approfondie, de la théorie ne peut donner la sensibilité à qui n'a pas reçu de la nature ce don précieux sans lequel il n'y a point d'artiste. C'est l'âme qui fait le musicien, comme le poète ; et l'exécutant qui n'en est pas dépourvu doit, à la lecture d'une œuvre étrangère, s'inspirer lui-même du sentiment qui l'a dictée, comme le grand acteur éprouve des émotions réelles dans des situations purement fictives. Telle est la source de cette vérité et de cette chaleur d'expression qui prêtent tour-à-tour à l'exécution musicale la force qui entraîne et le charme qui séduit. »<sup>2</sup>

Ce texte d'Henri Herz (Vienne 1803 – Paris 1888), pianiste et compositeur, tiré de sa *Méthode complète pour le piano op 100* va droit au cœur du sujet, mettant en lumière la distance qui sépare un texte musical écrit et son interprétation vivante. Comment le musicien peut-il trouver les émotions contenues dans un texte musical, même si, comme le dit Herz, la langue musicale est impuissante à les traduire en signe ? Comment peut-il transmettre cette émotion par son corps à l'instrument ? Comment cette émotion peut-elle être transmise à l'auditeur ?

Dès le milieu du 18<sup>ème</sup> siècle des musiciens commencent à publier des traités et méthodes, désireux de fixer mais surtout de transmettre le savoir. L'étude de ces écrits nous permet de comprendre comment ils répondent à ces questions qui restent essentielles pour nous aujourd'hui.

Ma contribution se divise en trois parties. La première partie concerne la dimension technique, le travail du corps avec le corps et du corps avec l'instrument. Avant de pouvoir se concentrer sur un élément aussi essentiel que l'interprétation le musicien doit développer un bagage

---

<sup>1</sup> Bach, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, trad. Dennis Collins, Paris, Lattès, 1979, p. 189.

<sup>2</sup> Herz, Henri, *Méthode complète pour le piano op 100*, Paris, Meissonnier, 1839, p. 19. Une annonce publiée dans *La France musicale* du 20 octobre 1839 permet de dater cette méthode. Sur la même page se trouve aussi l'annonce de la publication de la méthode de Czerny datée de 1839.

technique, une maîtrise de son corps, une motricité fine qui lui permette de transmettre les émotions à son instrument. Le deuxième moment est consacré à la dimension rhétorique ; comme nombre de musiciens et théoriciens avant lui, Herz compare la musique à un langage, dont l'interprète doit avoir une connaissance théorique approfondie. Il doit être capable d'en analyser tous les éléments pour en faire ressortir le contenu, savoir trouver les traces des différents affects qu'il contient. Il s'agit dans un troisième temps de s'attacher au ressenti de l'émotion ; comme le souligne Herz, la question de la sensibilité du musicien est importante, afin d'être en mesure de détecter les affects contenus dans la musique, de les ressentir et de les transmettre à l'auditeur par l'interprétation. SI cette division par parties clarifie l'analyse, de nombreux éléments sont interdépendants et ont un impact à tous les niveaux du processus.

### **Le corps et la maîtrise technique**

« On doit tourner, un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin : ne point avoir les genoux trop serrés ; et tenir ses pieds vis-à-vis l'un de l'autre ; mais surtout le pied droit bien en dehors. »<sup>3</sup>

« Il faut avoir un air aisé à son clavecin : sans fixer trop la vue sur quelque objet ny l'avoir trop vague : enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs. »<sup>4</sup>

C'est ainsi que François Couperin précise la position que doit avoir le claveciniste dans *L'art de toucher le clavecin* en 1717. Ce dernier doit tourner légèrement son corps vers les auditeurs, comme un orateur s'adressant à son auditoire. Afin d'être en mesure d'exprimer au mieux toutes les pensées musicales, il doit développer une maîtrise technique avec son instrument. Pour cela il doit avoir une conscience de tout son corps afin de diriger et contrôler les mouvements de celui-ci, et développer une motricité fine pour maîtriser toutes les manières de toucher le clavecin.

---

<sup>3</sup> Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, L'auteur, 1717, rééd. en facs. Genève, Minkoff, 1986, p. 4. Note : l'ensemble des citations conservent l'orthographe d'origine.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 5 et 6.

« Une attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grâce d'accompagner les mouvements des doigts et de l'archet, et augmente ainsi le charme de l'exécution »<sup>5</sup>

Dans cette consigne tirée de la *Méthode de violon* de Baillot, 1803, on voit la nécessité de prendre en compte tout le corps pour l'apprentissage. Ce dernier doit être imprégné d'un affect qui rejaillit jusque dans la motricité fine et permet d'obtenir la sonorité désirée. Dès le début de l'apprentissage, le musicien doit combiner son corps avec l'instrument, qui aura le rôle de la voix pour un chanteur<sup>6</sup>.

Vers la fin du 18<sup>ème</sup>, dans la méthode de Pleyel & Dussek, on trouve la description suivante :

« [...] nous commençons par indiquer la position que le corps et la main, doivent nécessairement prendre et conserver, pour que les mouvements soient librement exercés et qu'ils le soient avec la grâce qui ajoute au charme que les talents tels que celui qui fait l'objet de cet ouvrage, doivent produire sur les spectateurs ou auditeurs.

Il faut être assis de façon que les coudes soient à la hauteur de la superficie des touches, et le corps à une distance suffisante du bord du clavier, pour que les mains puissent passer de droite à gauche, de gauche à droite et se croiser même, sans que le corps y oppose un obstacle, ce qui suppose environ un pied d'éloignement.

Il faut éviter l'abaissement de la tête, la courbure du dos, la contraction de la poitrine par les épaules, qui doivent toujours être abaissées et effacées, pour conserver le maintien et la grâce convenables, ainsi que pour la liberté de la respiration, qu'il est important pour la santé de ne pas gêner et comprimer, même en exécutant les choses qui semblent les plus difficiles.

La première et l'une des principales choses, auxquelles doivent porter la plus grande attention, les personnes qui veulent réussir à l'étude du piano forté, est le placement ou la position de la main, et la manière de régler le mouvement des doigts et la forme qu'ils doivent conserver en les exerçant. »<sup>7</sup>

---

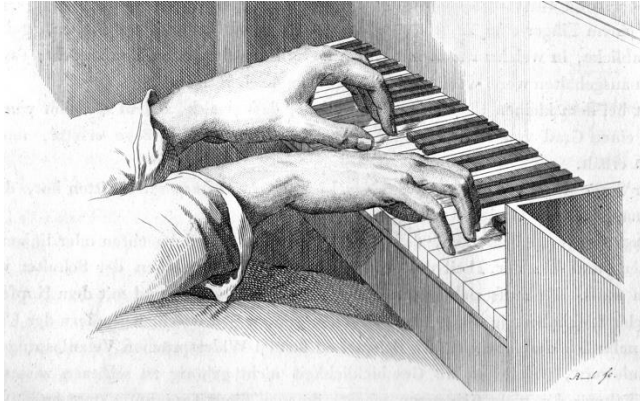
<sup>5</sup> Baillot Pierre, Rode Pierre, Kreutzer Rodolphe, *Méthode de violon*, Paris, 1803, rééd. en facs. Genève, Minkoff, p. 8.

<sup>6</sup> On peut d'ailleurs lire dans toutes les grandes méthodes d'instrument qu'il faut imiter les grands chanteurs. Par exemple ; Bach, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, trad. Dennis Collins, Paris, Lattès, 1979, p. 192.

Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig et Halle, 1789, rééd. en facs. Kassel, Bärenreiter, 1997, p. 331.

Adam, Louis, *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, [1805], rééd. en facs. Genève, Minkoff, 1974, p.149.

<sup>7</sup> Pleyel Ignaz, Dussek Ladislav, *Méthode pour le piano forté*, Paris Pleyel, s. d. , rééd. en facs. Florence, Studio per edizioni scelte, 1992, p. 13-14.



**Pleyel, Ignaz, *Klavierschule*, Wien, Hoffmeister & Comp., s. d., p. 16, collection particulière.**

Pleyel décrit ensuite de manière précise la position des mains et bien sûr les mouvements des doigts. Cette partie est assez détaillée, car développer l'indépendance des doigts pour qu'ils puissent réagir à la moindre impulsion de la musique est un long travail. Il est frappant de constater qu'il insiste sur la position de tout le corps afin d'avoir une liberté et de la grâce dans les mouvements, mais surtout de bien positionner le tronc de manière à laisser libre la respiration. Il faut donc développer une conscience de la totalité du corps, afin de bien distribuer l'énergie au bon endroit. Il termine sa description des mouvements des doigts par le texte suivant, faisant immédiatement un lien entre cette description technique et le but ultime de tous ce travail : l'expression.

« Mais les professeurs ne s'y trompent pas, et les élèves doivent bien sentir que l'expression ne tient pas aux grimaces, mais que l'âme la transmet aux doigts, qui seuls, par les différentes modifications de leur toucher, parviennent à donner à chaque morceau de Musique l'expression qui lui convient. »<sup>8</sup>

Dans les méthodes du 19<sup>ème</sup> siècle on retrouve le même genre de description. L'évolution dans la facture des pianos dotés d'un clavier de plus en plus lourd à jouer amène cependant une nouvelle manière de se positionner devant le clavier surtout lorsque le pianiste doit tirer le maximum de son de son instrument, notamment pour jouer devant un grand orchestre. La silhouette noire du pianiste Anton Rubinstein, dont le tronc s'incline en direction du piano indique bien qu'il utilise l'énergie et la masse du corps pour obtenir un maximum de sonorité

---

<sup>8</sup> *Id.*, p. 1.

lorsqu'il en a besoin. C'est une nouveauté car, jusqu'à la moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, les instruments ont une mécanique très légère qui ne demande ni ne peut supporter un trop grand poids.



**Droucker, Sandra, *Erinnerungen an Anton Rubinstein*, Leipzig, Bartholf Senff, 1904, collection particulière.**

Tous ces exemples montrent bien que le musicien doit développer une conscience corporelle complète des pieds à la tête<sup>9</sup>. Le cerveau doit apprendre à percevoir, sentir, mettre en mouvement toute une série d'images corporelles de segments du corps. L'apprentissage d'une posture, que ce soit pour le corps tout entier ou pour une partie de celui-ci comme la main, donne toujours au début l'impression d'être limité, de perdre une liberté. Il faut beaucoup de temps et surtout de travail pour intégrer une posture, pour qu'elle devienne organique. Elève de Beethoven et professeur de Liszt, grand pédagogue, Carl Czerny souligne l'importance de la répétition et de la fréquence de la répétition pour apprendre à combiner tous ces éléments de posture, corps, bras mains, mais également de mouvement, afin « de les enraciner comme une habitude »<sup>10</sup>. Il souligne qu'il faut mettre en place un bagage technique le plus rapidement et le plus tôt possible.

### **Le texte musical, la dimension rhétorique**

---

<sup>9</sup> Un pianiste doit en effet actionner les pédales du piano avec des mouvements extrêmement fins.

<sup>10</sup> Czerny, Carl, *Vollständige theoretisch - praktische Pianoforte - Schule*, Vienne, Diabelli, 1839, 1<sup>ère</sup> partie, p. 5.

Dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière*<sup>11</sup>, Johann Joachim Quantz, comme de nombreux autres théoriciens, fait le parallèle entre le musicien et l'orateur. Au 18<sup>ème</sup> siècle, un maître de la rhétorique commençait habituellement son enseignement par la grammaire, fondement de l'étude de la rhétorique. Ainsi dans *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, Johann Mattheson, compositeur et théoricien allemand (1681 – 1764), compare la grammaire musicale à la structure du langage :

« Chaque proposition, qu'elle soit orale ou écrite, se compose d'un certain nombre de mot-phrases, ou de périodes ; mais dans chaque phrase, également de césures, jusqu'à la coupure du point. A partir de telles phrases se développe tout un ensemble de phrases ou paragraphes, et à partir de ces diverses interruptions, on arrive à une partie principale, le chapitre. C'est, en raccourci, l'esquisse par degré ou Climax de tout ce qui peut être dit, écrit, chanté ou joué. »<sup>12</sup>

Pour lui, la théorie de la *diastolica* (du grec diastole, dilatation, séparation), qui explique comment un discours est rendu intelligible par l'influence de la ponctuation, est très importante :

« Cet apprentissage des incisions que l'on nomme aussi distinctions, interpunctationes posituras etc., est des plus nécessaires dans tout l'art de composer des mélodies ; on l'appelle du grec Diastolica. »<sup>13</sup>

A la différence d'un texte écrit, le texte musical est composé de mélodies mais également d'harmonie. On pourrait comparer l'harmonie, qui est formée d'accords, à la trame d'un tissu, trame qui sous-tend l'œuvre de bout en bout. Mattheson applique la métaphore de la ponctuation seulement à la mélodie, même s'il a une grande compréhension du rôle de l'harmonie.

Dans *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* Johann Philipp Kirnberger (1721 – 1783) compositeur et théoricien de la musique allemand, décrit la relation entre musique et langage de la manière suivante :

---

<sup>11</sup> Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière*, Berlin, 1752, rééd. en facs. Paris, Zurfluh, 1975.

<sup>12</sup> Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Herold, 1739, rééd. en facs. Kassel, Bärenreiter, 1954, p. 181.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 180.

« Les accords sont à la musique ce que les mots sont au langage. De même qu'une phrase dans un discours est constituée de mots qui forment un tout et expriment une idée complète, de même une phrase harmonique ou une période consiste en une série d'accords reliés entre eux et terminés par une cadence. De même qu'une succession de plusieurs phrases constitue un discours, une composition est faite d'une succession de plusieurs périodes. »<sup>14</sup>

Plus loin il met également en évidence le rôle du rythme :

« Celui qui a un sens auditif moyen, aura remarqué que la plus grande force du chant provient du rythme. Grâce à lui aussi bien le chant que l'harmonie de plusieurs mesures sont reliés ensemble en une phrase unique, que l'oreille saisit en une fois ; et grâce au rythme quelques petites phrases sont aussi reliées dans un plus grand tout et forment une phrase principale à la fin de laquelle il y a un point de repos qui nous permet de comprendre ces quelques phrases en une fois... »<sup>15</sup>

En 1751 Carl Philipp Emanuel Bach, publie une sonate en trio pour deux violons et basse en ut mineur intitulée « Conversation entre un Sanguineus et un Melancholicus »<sup>16</sup>. Persuadé du pouvoir oratoire de la musique, il indique cependant dans la préface ses intentions :

« On a tenté dans le premier trio d'exprimer dans la mesure du possible par les seuls instruments quelque chose que d'ordinaire il est bien plus facile de rendre avec une voix chantée et des paroles. On a voulu représenter une conversation entre un Sanguineus et un Melancholicus en désaccord durant tout le premier mouvement et la plus grande partie du deuxième, chacun essayant d'attirer l'autre de son côté jusqu'à ce qu'ils résolvent leurs divergences à la fin du deuxième mouvement, le Melancholicus renonçant alors au combat et faisant sienne la manière de l'autre. Dans le dernier mouvement, ils sont et restent entièrement d'accord. »<sup>17</sup>

Carl Philipp Emanuel Bach est allé aussi loin que possible dans cet exercice, qui montre tout de même les limites d'une musique sans texte. En effet si l'on arrive à traduire des caractères ou des intentions par des motifs mélodiques, des tensions harmoniques, on ne peut pas

---

<sup>14</sup> Kirnberger, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin et Königsberg, 1776-79, rééd. en facs. Hildesheim Zürich New York, Olms, 1988, Vol. 1, p. 91.

<sup>15</sup> *Id.*, Vol. II, p.137, 8.

<sup>16</sup> H. 579 (Wq. 161/1)

<sup>17</sup> Vignal, Marc, *Les fils Bach*, Paris, Fayard, 1997, p. 124.

remplacer un vrai discours dont les paroles permettent une narration beaucoup plus détaillée et une subtilité dans les détails.

La comparaison entre musicien et orateur se poursuit au 19<sup>ème</sup> siècle, comme l'atteste ce témoignage du jeu de Chopin :

« Il faisait chanter sous ses doigts la phrase musicale, et cela avec une telle clarté que 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. »<sup>18</sup>

### **Ressentir l'émotion**

« L'Expression dans la Musique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Musicien ont tous deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou apaiser les mouvemens de l'ame, & faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connaissances de l'autre. »<sup>19</sup>

On voit bien par ce texte de Quantz que le musicien doit transmettre les affects de la musique à l'auditeur pour les lui faire ressentir, mais il n'explique pas encore comment. Il poursuit en montrant l'importance du rôle l'interprète, de sa responsabilité envers le compositeur, quand il s'agit de mettre en lumière le contenu expressif d'une musique.

« Le bon effet de la Musique dépend presque autant des Joueurs, que des Compositeurs. La meilleure composition peut être gâtée par une mauvaise expression, & une composition médiocre se rend meilleure par une bonne expression. »<sup>20</sup>

« [...] On sait encore, que si le même discours devoit être prononcé par diverses personnes, on préféreroit toujours à l'entendre prononcer par l'un que par l'autre. Il en est de même de l'expression dans la Musique : de sorte que si une pièce est chantée ou jouée par différentes personnes, elle produit toujours des effets différens. »<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Eigldinger, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006, p. 65.

<sup>19</sup> Quantz, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière Berlin*, 1752, rééd. en facs. Paris, Zurfluh, 1975, p. 102.

<sup>20</sup> Quantz, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière Berlin*, 1752, rééd. en facs. Paris, Zurfluh 1975, p. 103.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 102.

La question de savoir par quel processus et comment l'interprète procède pour pouvoir exprimer toutes les émotions contenues dans le texte musical demeure. Matheson nous donne une première explication. Il désirait montrer que la musique et la rhétorique étaient profondément reliées, et commençait par instruire ses étudiants à l'aide d'un art sans sons, celui de la pantomime :

« Cassiodorus écrit à ce sujet : nos ancêtres ont donné à l'art des gestes, le nom de musique silencieuse, parce que, bouche fermée, et seulement avec les mains et certaines positions du corps, on peut dire des choses qui ne peuvent presque pas être exprimées par la langue ou par des mots écrits. »<sup>22</sup>

Ce texte fait bien le lien avec le travail sur le corps, et montre l'importance du langage corporel, qui est peut-être le plus à même d'exprimer « les nuances fugitives qui échappent à l'analyse » dont parle Herz. Il poursuit :

« ...le but véritable de toute mélodie ne peut être que de réjouir l'oreille et d'éveiller ainsi les passions de l'âme : personne ne pourra donc atteindre ce but, s'il ne tend pas vers lui, n'éprouve lui-même aucune émotion ni n'évoque une quelconque passion, quand il ne s'agit pas d'une passion inavouable qui se manifeste à l'encontre de sa volonté ! Mais lorsqu'il se laisse émouvoir par une passion plus noble et qu'il cherche à émouvoir d'autres personnes par le biais de l'harmonie, alors il faut qu'il sache exprimer avec vérité toutes les inclinations du cœur, seulement par des sonorités recherchées et par leur habile assemblage, et cela sans paroles ; mais de telle manière que l'auditeur puisse, comme s'il s'agissait d'un véritable discours, y percevoir l'impulsion, le sens, le sentiment et l'emphase, sans oublier toutes les césures et articulations, et cela de façon complète et claire. Alors, le plaisir est entier ! Mais pour y parvenir sans paroles, il est nécessaire d'avoir un sens artistique plus développé et une capacité imaginative plus forte que lorsqu'on dispose de paroles pour s'exprimer. »<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Herold, 1739, rééd. en facs. Kassel, Bärenreiter, 1954, p. 33.

<sup>23</sup> Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Herold, 1739, rééd. en facs. Kassel, Bärenreiter, 1954, p. 207, 208.

Cette citation est très riche. Tout d'abord le musicien doit éprouver lui-même les affects qui se trouvent dans la musique s'il veut pouvoir les transmettre. C'est par l'habile assemblage de ces sons et par les nuances de l'harmonie qu'il peut exprimer ces sentiments à la manière d'un discours. Mattheson, avec la concision qui caractérise les théoriciens du 18<sup>ème</sup> siècle, énumère très bien les éléments essentiels qui doivent être présents dans ce discours musical. Tout d'abord l'élan, l'impulsion qui sous-tend le discours, et bien sûr le sens, qui relie et hiérarchise entre eux tous les éléments du discours. Il souligne l'importance de l'affect, et mentionne également l'intensité avec laquelle tout cela va être porté aux oreilles des auditeurs. De plus, comme il n'a pas les mots, le musicien doit avoir une sensibilité artistique et une imagination très développée.

Carl Philipp Emanuel Bach confirme ce que dit Mattheson :

« Un musicien ne pourra jamais émouvoir sans être lui-même ému ; il est indispensable qu'il ressente lui-même tous les sentiments qu'il veut susciter chez l'auditeur ; il lui donne à comprendre sa propre sensibilité, pour qu'il soit plus à même de la partager. Dans les endroits doux et tristes, lui aussi doit se faire doux et triste. Sa propre expression suffira à les faire voir et entendre. [...] De même, dans les moments animés ou joyeux, le musicien doit savoir se mettre dans ces états. A peine a-t-il exprimé une idée qu'une autre se présente, et c'est donc sans cesse qu'il doit pouvoir transformer ses passions. Il faut surtout qu'il s'acquitte de cette tâche dans les pièces qui sont composées d'une manière expressive, qu'elles soient écrites par lui ou par un autre. Dans ce dernier cas, il doit savoir éprouver les mêmes passions que le compositeur de cette pièce étrangère au moment où il l'écrivait. »<sup>24</sup>

On comprend très clairement que le musicien doit vivre les sentiments pour être en mesure de les exprimer et qu'il doit même retrouver ceux que le compositeur a ressentis au moment où il a composé. Il ne s'agit donc pas, pour l'interprète, d'avoir une grande imagination et de se laisser porter par son inventivité, mais bien, à la manière d'un détective, de retrouver les affects qui sous-tendent le discours créé par le compositeur. C. P. E. Bach explique que ces sentiments changent très vite et que c'est un vrai travail d'apprendre à passer d'un affect à l'autre, en l'espace de quelques notes parfois. Cela demande une souplesse intérieure qui doit être développée et qui demande bien sûr une grande sensibilité. La description du jeu de C. P. E.

---

<sup>24</sup> Bach, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, trad. Dennis Collins, Paris, Lattès, 1979, p. 192.

Bach par Charles Burney nous donne une idée de l'intensité des émotions que doit ressentir le musicien :

« M. Bach eut l'obligeance de se mettre à son instrument favori, un clavicorde de Silbermann, et de me jouer trois ou quatre de ses compositions les plus achevées et les plus difficiles, ce qu'il fit avec la délicatesse, la précision et la flamme qui l'ont rendu justement célèbre auprès de ses compatriotes. Chaque fois qu'il avait une note longue à exprimer, dans les mouvements lents et pathétique, il réussissait à arracher à son instrument un véritable cri de douleur et de lamentation, tel qu'on n'en peut produire que sur le clavicorde, et dont nul autre musicien ne serait sans doute capable.

Après un dîner qui fut servi avec élégance et pris avec bonne humeur, je réussis à le convaincre de se rasseoir à son clavicorde, et il joua quasiment sans interruption jusqu'à près de onze heures du soir. Il était transporté de sentiments si violents qu'il semblait possédé, et que non seulement son jeu, mais sa physionomie étaient ceux d'une personne inspirée. Il avait les yeux fixes, la lèvre inférieure pendante, et l'effervescence de son esprit perlait en petites gouttes sur son visage. Il dit que si on le faisait plus fréquemment travailler de la sorte, il retrouverait sa jeunesse. »<sup>25</sup>

Comment parvenir à vivre les sentiments de la musique avec une telle intensité ? La *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-main*, 1831, du pianiste et virtuose Frédéric Kalkbrenner nous donne une réponse :

« Il faut dès le commencement parler sans cesse aux élèves des règles sur l'expression et leur faire nuancer même les exercices des cinq notes.<sup>26</sup> L'habitude devient chez nous une seconde nature, et lorsqu'une fois nous avons pris celle de jouer sans clair obscur et sans sentiment, il est bien rare que nous nous en corrigions. [...]

Au premier abord il semble impossible de donner des règles pour l'expression, qui n'est produite que par une impulsion de l'âme, l'expérience prouve cependant le contraire ; il n'y a que ceux qui sont parvenus à analyser les effets qu'ils veulent produire, qui ne se trompent jamais. »<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Burney, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1992, p. 460 - 1.

<sup>26</sup> Kalkbrenner fait référence à des exercices basés sur cinq notes, une note par doigt de la main et qui servent à donner de l'indépendance à chaque doigt.

<sup>27</sup> Kalkbrenner, Frédéric, *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-main op 108*, Paris, l'auteur, 1831, quatrième édition, p. 9,10.

Selon Kalkbrenner le travail sur l'expression doit commencer très jeune, et ne jamais cesser tout au long de l'apprentissage et de la pratique, sans quoi il sera difficile d'ajouter à l'expression à l'exécution. Il indique également, en citant le grand acteur Talma, que c'est dans le travail que l'on doit expérimenter l'expression en se livrant à ses inspirations, ce qui permet à l'interprète d'apprendre à gérer les émotions afin de ne pas être emporté par elles pendant le jeu. Il est important d'apprendre à gérer le fonctionnement du cerveau sous adrénaline.

Un autre exemple tiré du *Traité complet de l'Art du Chant*, Paris, 1847 de Manuel Gracia fait référence au grand acteur Talma. L'on voit bien la difficulté de définir les affects dans un texte, musical ou non, et de les exprimer sans en être débordé. On comprend également l'importance de créer un modèle intérieur que l'on va ainsi pouvoir suivre :

« Il est un autre moyen qui ne servira pas moins à l'initier dans le secret des passions, et que nous recommandons à son zèle ; ce moyen, le voici : s'isoler complètement du personnage qu'il doit représenter, le placer en face de soi par l'imagination, et le laisser ensuite agir et chanter. En reproduisant fidèlement les impressions que lui aura suggérées cette création fantastique, l'artiste obtiendra des effets bien plus frappants que ceux auxquels il atteindrait en se mettant à l'œuvre tout d'abord (1).

Note 1 : Ce conseil est précisément celui que donnait Talma à un jeune homme. Ce débutant s'épuisait en vains efforts de déclamation dans l'étude du rôle d'Oreste : « Vous vous étourdissez vous-même : il vous est impossible de vous rendre compte de ce que vous faites, car vous ne savez pas encore ce que vous voulez faire ; vous n'avez pas déterminé d'avance l'effet que vous cherchez à produire. Déclamez votre rôle sans prononcer une parole. Posez votre personnage devant vous, et puis écoutez-le : jugez son jeu et son débit ; enfin, quand vous serez satisfait de l'artiste que votre imagination vous représente, c'est alors que vous pourrez l'imiter et déclamer à haute voix. » Ce précepte du plus habile tragédien français s'applique de tout point à l'art du chant. Lorsque le chanteur a appris un air, s'il désire le rendre avec autant d'expression qu'il peut lui en prêter et l'embellir de tous les ornements que permettent la mélodie et la nature du morceau, il doit s'occuper de la conception avant de songer à l'exécution. Il faut qu'il chante mentalement pour ainsi dire, pendant que son imagination pose devant lui le personnage qu'il représentera. Lorsqu'il aura ainsi fortement conçu la situation dramatique, qu'il se sera bien pénétré de la passion retracée par le compositeur, en un mot, quand il se sera créé un idéal aussi parfait que possible, c'est alors seulement qu'il mettra en

œuvre toutes ses facultés mimiques, qu'il déploiera tous ses moyens d'expression et d'exécution, afin de se rapprocher du type que la pensée lui aura offert pour modèle. »<sup>28</sup>

L'importance d'imaginer un modèle de ce que l'on veut faire est capitale<sup>29</sup>. Pour un instrumentiste, il doit orchestrer mentalement l'œuvre qu'il doit jouer, donnant à chaque élément la place qu'il doit prendre dans l'ensemble, soit une partie soliste, soit un accompagnement. Il doit imaginer les affects, leur intensité, leur mouvement, comme le ferait un chef d'orchestre.

Demeure cependant le risque de ne rester que dans une espèce de copie d'un modèle intérieur, au lieu d'habiter et de faire vivre sur le moment les affects contenus dans la musique, comme s'ils prenaient vie pour la première fois. Garaudé dans sa *Nouvelle Méthode de Chant* en 1811 s'en fait l'écho :

« Un chanteur habile et consommé dans son art, pourra pallier quelquefois son manque d'expression naturelle, en diversifiant avec soin les nuances et les inflexions de son chant, d'après les règles générales de la bonne école ; mais jamais cette sensibilité factice ne touchera l'âme, et ses auditeurs resteront aussi froids que lui. »<sup>30</sup>

Un élément du discours musical le *tempo rubato* (temps dérobé) nous permet d'approcher et de mieux comprendre le moment où la musique prend vie, comme si elle était inventée sur le moment. L'expression, *tempo rubato*, est attestée ou définie pour la première fois en 1723 chez le théoricien Pierfrancesco Tosi. Ce *rubato*, issu de l'art du beau chant, peut être défini sommairement comme un décalage de la mélodie qui retarde ou anticipe, en fonction de l'intensité des affects par rapport à la basse, laquelle reste soumise à la battue et donc strictement en mesure. Un musicien amateur anglais, Roger North, juriste et politicien retraité en 1688, passionné par la théorie et l'interprétation musicale, a entendu chanter Tosi. Dans un manuscrit que l'on peut dater de 1695 il explicite le *rubato* de Tosi et en donne quelques exemples. Il ne parle pas de *rubato* mais décrit le phénomène par « breaking and yet keeping time », ce que l'on

---

<sup>28</sup> Garcia, Manuel, *Traité complet de l'Art du Chant*, Paris, Troupenas, 1847, rééd. en facs. Genève, Minkoff, 1985, p. 50.

<sup>29</sup> Note de Anne Pellois : il est frappant de constater, à la lecture de ce passage de Manuel Garcia, la similitude avec les développements de Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, qui décrit exactement la même chose pour l'actrice Mademoiselle Clairon : celle-ci doit se faire un « modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ». Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p.129.

<sup>30</sup> Garaudé, Alexis de, *Nouvelle Méthode de Chant opus 25*, Paris, chez l'Auteur, 1811, p. 48.

pourrait traduire par « rompre la mesure tout en gardant la pulsation ». North décrit les effets du *rubato* en ces termes :

« Il n'y pas de plus grand ornement que de briser la mesure...Ce qui donne la vie et la chaleur dans un tableau pourrait se comparer aux ornements en musique : ils ne forment pas le corps mais l'âme qui les anime, ou comme l'esprit que l'on ne peut ni voir ni toucher, mais qui fait toute la différence entre un corps vivant et un corps mort. »<sup>31</sup>

La revue *Le Pianiste* nous révèle que Jan Ladislav Dussek (1760-1812) prisait beaucoup le *rubato* et qu'il a vainement essayé de trouver une manière de le noter :

« Dussek, qui aimait beaucoup le Rubato, quoiqu'il n'ait jamais écrit ce mot dans sa musique; Dussek avait essayé de le rendre visible au moyen des syncopes; mais, lorsqu'on exécutait fidèlement ces syncopes, on était bien loin de rendre sa manière suave et délicieuse. Il y renonça lui-même, et se contenta d'écrire: *espressivo*. Heureux ceux qui l'entendaient jouer sa musique ! Plus heureux encore ceux qui pouvaient l'imiter ! »<sup>32</sup>

Henri Herz dans sa *Méthode complète de piano* parle du jeu de Dussek, et donne une description du *rubato*, sans toutefois le nommer :

« C'est ainsi que Dussek répandait une teinte vaporeuse et mélancolique sur certaines périodes en laissant chanter la main droite d'une manière vague et nonchalante, tandis que la gauche exécutait des batteries rigoureusement en mesure. J'ignore pourquoi cette manière de phraser, tant prônée naguère, est tombée maintenant dans l'oubli. »<sup>33</sup>

L'art du *rubato* est donc un art très difficile à réaliser, et pratiquement impossible à noter. Il demande de la part de l'interprète une grande indépendance entre les deux mains. Ce dernier doit avoir la capacité de gérer l'accompagnement avec un tempo stable et de laisser sa main droite libre de suivre les impulsions des affects du chant, soit en anticipant soit en retardant. Il résulte de cette manière de jouer une grande spontanéité, car il est impossible de réaliser deux fois exactement la même chose.

---

<sup>31</sup> Hudson, Richard, *Stolen Time*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p.49.

<sup>32</sup> *Le Pianiste*, n° 5, mars 1834, p. 78.

<sup>33</sup> Herz, Henri, *Méthode complète pour le piano op 100*, Paris, Meissonnier, 1839, p. 20.

Ce travail fin de l'expression est donc le plus important et le plus difficile à réaliser. Pour terminer, je donnerai la parole à Heinrich Neuhaus (1888 - 1964) pianiste et pédagogue. Dans *L'art du piano* il aborde les questions fondamentales de l'interprétation :

« Comment parvenir à faire jouer comme un artiste, c'est-à-dire de manière communicative, intelligible, « extraordinaire » (par rapport au niveau moyen) un élève qui « joue bien » (les guillemets indiquent qu'il ne joue pas très bien) ? Et peut-on y arriver ?

Ma réponse sera oui. C'est possible dans une certaine mesure. On peut par moments obtenir des résultats exceptionnels.

Rappelez-vous la boutade de Stanislavski sur les « artistes qui ont du génie une fois par an ». Mieux vaut de toute évidence avoir du génie une fois en passant que de n'en avoir du tout ! Le moyen ? L'influence non seulement intellectuelle, mais émotionnelle. Le talent c'est la passion plus l'intellect. L'erreur fondamentale des théoriciens de l'art consiste à se pencher uniquement sur le côté intellectuel, plus exactement le côté raisonné de l'action artistique, et à vouloir l'influencer par des conseils venant également de la raison et oubliant complètement l'autre côté, cette inconnue gênante qu'ils rejettent, faute de savoir qu'en faire. [...] Une de mes exigences en vue de l'acquisition de la beauté de l'interprétation est la simplicité et le naturel. [...] Le travail qui se fait dans ma classe est axé sur la musique et son application au piano, autrement dit sur « l'image esthétique » et la technique du piano. »<sup>34</sup>

« Il n'existe pas de son en soi, pas plus qu'il n'existe d'interprétation ou d'expression en soi. Rien n'existe « en général ». Je renvoie aux notes admirables de Stanislavski qui disait que l'expression « en général » était le pire fléau. »<sup>35</sup>

Nous avons mis en évidence toutes les conditions nécessaires et préliminaires pour que la musique puisse naître ou renaître comme si elle était créée sur le moment ; le travail technique sur le corps et avec l'instrument, sur le texte musical, sur l'expression, en soulignant l'importance du modèle intérieur. Si toutes ces conditions sont réunies, alors le musicien aura la chance, peut-être, de faire surgir un instant magique. L'expérience de l'enregistrement professionnel en vue de la production d'un disque est un enseignement remarquable. Une pièce sera enregistrée plusieurs fois, en espérant chaque fois que la prise sera la plus expressive.

---

<sup>34</sup> Neuhaus, Heinrich, *L'art du piano*, Tours, Van de Velde, 197, p. 32, 33.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 74, 75.

L'expérience m'a montré que c'est dans un état de très grande concentration, mais également de lâcher prise que surgissent les instants les plus beaux.

En guise de conclusion je laisserai la parole à Neuhaus :

« C'est qu'il faut intelligence et culture en plus du talent. Lisez donc Stanislavski ! »<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 155.