

Cefedem

AUVERGNE RHÔNE-ALPES

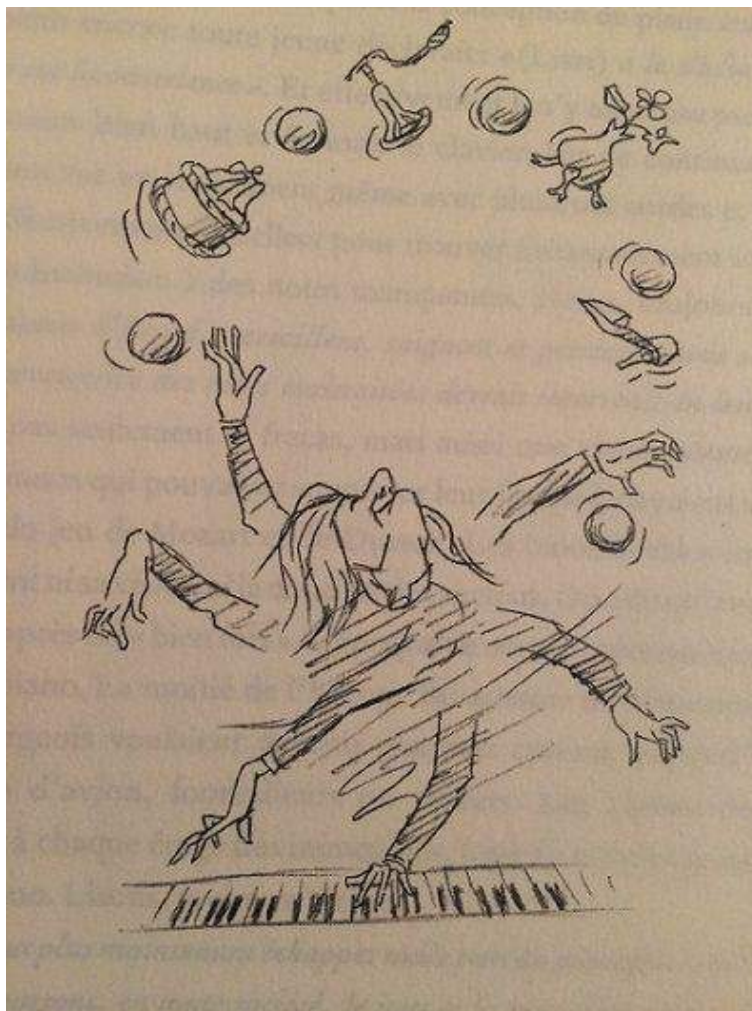
Centre de formation
des enseignants de la musique

Julien AYGUEPARSE

Mémoire de fin d'études juin 2016

Diplôme d'état de professeur de musique

Promotion 2014-2016



La technique du piano

Illustration: Jacques Colombart. Une Histoire du piano, à l'usage de ceux qui l'aiment ou le détestent. Riveneuve Editions, 2013. p.135

Avant-propos

L'idée de ce mémoire m'est venue d'un fait que j'observe régulièrement et que j'ai vécu personnellement.

A la suite de bons nombres de récitals de piano, j'ai souvent entendu ces discours à l'égard des interprètes: "Jouer ce morceau à cette vitesse et sans fautes, c'est extraordinaire. Il a de la technique, il peut tout jouer".

Dans une autre situation, à la suite d'un de mes examens de piano au conservatoire , après être passé devant le jury, ma professeure me dit : "c'est toujours pas très musical ce que tu as fait là mais ils ont bien aimé ton Bach, tu as une bonne technique".

Si j'essaie, à partir de cela, d'en déduire quelques points, cela peut vouloir dire que certains pianistes n'ont pas de technique, que la musique de Bach n'est pas musicale et que jouer à toute allure et sans fausses notes signifie qu'on a de la technique.

Bien que cette dernière idée soit pertinente pour certains, elle est trop réductrice pour d'autres.

Séparer musique et technique en deux points totalement distincts est-il pertinent ?

Il est vrai que j'ai considéré, pendant de longues années, ce point de vue comme parfaitement plausible suite aux innombrables exercices que me demandait ma première professeure (Gammes, Hanon, étude...) à côté du "morceau" que j'avais le droit de jouer en fin de séance. Cette vision vous semble rapidement moins évidente quand on vous dit que la pianiste sans doute la plus admirée aujourd'hui n'a pas travaillé un seul exercice dit de "technique".¹

Les exercices dit "de technique" sont-ils indispensables à la formation d'un pianiste ?

Le mot technique a bien des significations, que ce soit dans le monde de l'art ou ailleurs. Et en outre il peut s'appliquer à différents aspects d'un art précis. C'est donc dans cette direction que j'ai décidé d'orienter ce mémoire afin d'étudier différentes définitions qui existent de la technique au piano et d'en tirer des leçons qui soient utiles en tant qu'enseignant de cet instrument.

¹ Martha Argerich sur la technique pianistique. Lien youtube: https://www.youtube.com/watch?v=l_86HRWzuiQ. extrait du documentaire " Martha Argerich et Charles Dutoit: la musique partagée". 1972 & 2004

Table des matières

Introduction	4
I. Technique et évolution de la facture du piano	6
Création de l'instrument	6
Innovations techniques	7
Domination de Steinway	10
II. Technique et interprétation	11
Qu'entend-on par technique ?	11
La virtuosité	12
Exercices techniques	14
Quelques aspects de la technique pianistique	16
III. Technique et enseignement	29
Différentes écoles	29
Apprentissage des amateurs aujourd'hui	30
Conclusion	33
Annexes	34
Bibliographie	35

Introduction

W.A.Mozart a pu dire de son adversaire, suite à sa "joute" organisée par Joseph II avec Clementi: "il n'a pas un kreuzer de goût ou de sentiment,[...] il est simplement un mechanicus."²; cette idée de séparer musicalité et technique ne date donc pas d'aujourd'hui.

Mais au-delà de la difficulté de chercher une définition précise pour ces deux termes qui convienne à tous, n'y a-t-il pas tout d'abord des facteurs qui feraient différer le jugement que l'on a d'un pianiste sur ces deux points, et notamment aux différentes époques depuis la création du piano ?

La première chose qui vient à l'esprit d'un pianiste classique quand on lui parle de différentes techniques, c'est le répertoire immense qui est à sa disposition. Et il nous dira aisément sans se poser de questions que nous n'avons pas la même technique quand nous jouons du Schubert ou quand nous jouons du Debussy. Un interprète d'aujourd'hui qui enregistre une suite française de J.S.Bach et un prélude de F.Chopin avec les mêmes intentions, sons et techniques digitales, se verra critiqué au sujet de son CD dans les revues spécialisées. Lorsque nous écoutons plusieurs interprétations d'un même morceau pour piano dans des enregistrements du début du XXème siècle ou même du XIXème siècle, nous entendons des versions qui ont chacune leurs sons, leurs intentions, leurs tempi, etc., et sont vraiment très faciles à différencier. Si l'on choisit au hasard des enregistrements datant de ces vingt dernières années d'une même oeuvre pour piano, il est beaucoup moins aisé de trouver des différences dans tous les critères qui constituent l'interprétation.

Pourquoi cette "standardisation" ? Comment des techniques de composition si différentes et riches peuvent avoir amené à une seule manière de les interpréter ?

Au XVIIIème, XIXème et début XXème, il y a un foisonnement de facteurs de pianos: Pleyel, Erard, Broadwood, Bechstein,... Chaque facteur développe des caractéristiques propres à son savoir-faire et sa vision esthétique du son. Mais il y a également eu une standardisation de la facture du piano. Aujourd'hui la grande majorité des pianistes jouent sur Steinway ou des marques qui utilisent les mêmes mécaniques que le facteur américain. De nos jours, plusieurs interprètes cherchent tout de même à s'écarter de ce modèle. Par exemple, des pianistes comme Paul Badura-Skoda ou Andreas Staier s'attèlent régulièrement au pianoforte.

² Marc FRISCH, Une histoire du piano à l'usage de ceux qui l'aiment ou le détestent. Riveneuve, 2013. p.130

La technique du piano remonte donc à la création de celui-ci et aux différents compositeurs qui y ont ajouté leurs oeuvres dédiées. Il y a donc un lien entre la facture de l'instrument à chaque époque, les pièces composées à ces mêmes périodes de l'histoire et également les conceptions de l'interprétation et la technique qui en résulte.

Je ne parlerais dans ce mémoire que du répertoire de la musique savante, mais il existe bien d'autres conceptions de l'usage du piano liées à d'autres styles musicaux.

La définition du mot technique est très fluctuante et mon but n'est pas ici d'en trouver une précise, mais plutôt d'explorer les différentes conceptions que les interprètes ont pu avoir d'elle.

I. L'évolution de la facture du piano et la technique

Création de l'instrument

Le pianoforte, créé au début du XVIIIème siècle est considéré comme un des premiers ancêtres du piano moderne. Sa création constitue un tournant dans la suprématie des claviers. En effet, à cette époque, le clavecin, l'orgue et le clavicorde sont les stars en Europe et malgré les différences mécaniques évidentes qu'il apporte, le pianoforte correspond à un certain goût du jour. " Le clavecin est parfait quant à son étendue, et brillant par lui-même; mais comme on ne peut enfler, ni diminuer ses sons, je sauray toujours gré à ceux qui, par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression." François Couperin³

Il est moins difficile à contrôler et possède un toucher sensible (atout du clavicorde) et un son soutenu (atout du clavecin). Le développement de la classe moyenne fait le bonheur des facteurs de pianos.

Bien que son acte de naissance soit si ancien, le pianoforte n'a connu un véritable succès qu'à partir de la fin du XVIIIème siècle. Peu présent dans les salons des années 1710-1720, le pianoforte a déjà bon nombre de différences avec ses compères plus anciens. Même si les historiens ont longtemps attribué la création de l'instrument aux Allemands, c'est Cristofori, ingénieur italien, qui a fabriqué le premier pianoforte dont les innovations ont été reprises par les facteurs viennois et anglais à la fin du siècle.

L'essor du piano au milieu du XVIIIème siècle est dû en grande partie à deux pays européens où vont oeuvrer les grands facteurs et inventeurs de l'époque: l'Angleterre et la Prusse.

La ville de Londres est un foyer de nombreux facteurs, car la Prusse, avec Frédéric Le Grand, fait beaucoup la guerre et ses villes ne prospèrent pas autant économiquement que celles d'Angleterre et donc nombreux sont les artisans qui souhaitent un environnement moins agité.

La facture anglaise recherche de la puissance dans le son. Elle va créer le premier piano à queue à cinq octaves à partir d'une caisse de clavecin anglais. Chaque touche possède trois cordes associées. Cette mécanique permet aussi aux étouffoirs de revenir moins rapidement sur les cordes une fois le doigt retiré de la touche pour obtenir un son avec légèrement plus de résonance.

³ Frédéric GAUSSIN, "Le Piano", La lettre du musicien, n°426, décembre 2012, p.29

Chez les Viennois, c'est la délicatesse qui prédomine. Les marteaux sont petits et la table d'harmonie est fine. Il y a seulement deux cordes par touche.

Caractéristiques principales des pianos entre 1750 et 1800:

Piano avec mécanique anglaise: robuste et puissant. renfort de métal à la caisse, marteaux vers l'arrière (comme le piano moderne), trois cordes par touche, mécanisme d'étouffoirs. son long et chantant. Apprécié par Clementi, Dussek, Cramer...

Piano avec mécanique viennoise: mécanique légère, sonorité cristalline riche en harmoniques, marteaux recouverts de peau dirigés vers l'avant. Apprécié par Mozart, Beethoven...

Les pianos viennois ne seront pas utilisés dans les grandes salles de concert en raison de leur manque de puissance mais beaucoup de compositeurs les préféreront pour écrire leurs chefs-d'oeuvres.

Innovations techniques

Le pianoforte a connu des centaines de brevets déposés pour lui apporter différentes innovations plus ou moins pertinentes. Je ne parlerais ici que de quelques-unes d'entre elles qui sont encore présentes sur nos pianos modernes.

Une invention organologique peut être destinée à améliorer les possibilités sonores d'un instrument, à rendre plus aisée son utilisation ou bien à créer une toute nouvelle sonorité. Dans le cas des innovations qui ont marqué l'histoire du piano jusqu'à devenir des références incontournables de l'instrument aujourd'hui, elles font partie des deux premières catégories. Le pianoforte a déjà donné son idée principale de facture: un clavier commandant une mécanique à marteaux venant frapper différentes cordes tendues le long d'une caisse. En cela, il est plus proche d'un clavicorde que d'un clavecin qui ne possède pas ces marteaux.

Bien que celle-ci ne vienne pas à l'esprit immédiatement quand on découvre le piano, cette innovation est aujourd'hui indispensable: c'est l'échappement. Elle est mise au point par Cristofori. Sur un clavicorde, lorsque l'on appuie sur une touche, le marteau bien frappé la corde et reste collé à la corde, ce qui "écrabouille" le son. Dans le cas du pianoforte, le marteau, une fois la corde frappée, vient se caler dans un espace prévu à cet effet juste par inertie. Mozart décrit bien son apport: "Sans échappement, il est absolument impossible qu'un piano ne continue à vibrer après coup."⁴

Environ cent ans plus tard, le facteur Erard va apporter une "extension" à cette invention. L'année 1821 voit la création du double échappement, Henri Herz le perfectionnera en 1840.

⁴ Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.336

Celui-ci permet au moment du relèvement du doigt de la touche, de faire ressortir marteau de son attrape et ainsi de pouvoir refrapper la corde sans revenir à sa position d'origine. Au final, il permet de jouer rapidement une même note plusieurs fois d'affilée sans devoir totalement enlever son doigt de celle-ci.

Ce mécanisme apporte énormément à la virtuosité qu'il est possible de déployer sur un piano. Les études de haute voltige de Mendelssohn, Liszt ou Chopin composées dans les années 1820 n'auraient pas vu le jour sans le double échappement.

A l'arrivée des premiers pianoforte, les marteaux sont faits avec des peaux de daim, ce qui convient très bien pour une sonorité intime et délicate, mais ce matériau vieillit mal et il doit être régulièrement changé. Henri Pape va apporter un brevet en 1834 qui va donner la norme pour tous les pianos. Les feutres de chapellerie vont remplacer le daim à la pointe des marteaux. Plus résistant tout en gardant une souplesse convenable pour frapper et faire sonner des cordes, il va mieux convenir pour les pianos plus puissants qui vont apparaître au XIXème siècle puis envahir le monde jusqu'à aujourd'hui.

Les pédales "forte" et "una corda" voient leurs brevets déposer pas Broadwood en 1783 mais certains modèles de pianos à queue anglais en possédaient déjà 10 ans plus tôt.

La pédale "forte" permet aux étouffoirs de libérer les cordes afin que celles-ci continuent de vibrer. Ce mécanisme est au départ associé à un levier manuel, puis à une genouillère avant d'être transféré au pied droit comme c'est le cas encore aujourd'hui. Elle est au début utilisée pour de simples effets ponctuels. Elle est très loin d'être omniprésente dans la littérature pianistique. C'est à partir de la fin du XVIIIème siècle que les compositeurs l'utilisent de manière plus récurrente avec une idée de résonance harmonique et en indiquent les endroits où ils souhaitent l'utiliser sur leur partition. Chopin en est l'exemple parfait avec des indications précises tout au long de beaucoup d'oeuvres. De la même génération, Schumann reste en général plus succinct quant à ses indications qui ne figurent que sur certains passages.

La pédale dite "una corda" permet aux marteaux de se décaler afin de ne frapper que deux cordes sur les trois qui sont dédiées à chaque note. Cela permet d'obtenir un son moins puissant mais aussi un timbre différent. Beethoven est connu pour utiliser des contrastes de nuances très marqués dans sa musique. L' "una corda" va être pour lui un atout non négligeable pour le piano. Il l'indique régulièrement dans ses partitions sans omettre la mention "tre corde" quand il faut la retirer.

La pédale dite "sostenuto" ou tonale est inventée par Louis Boisselot en 1844 puis sera révisée en 1874 par Steinway. Elle permet, au moment de l'appui par le pied, de retirer les étouffoirs des notes sur lesquels les doigts se trouvent mais laisser ceux des autres notes, permettant ainsi de laisser résonner des notes pendant que d'autres ne le feront pas. Cette invention semble venir à point nommé dans une écriture pianistique qui en a parfois besoin.

Malgré tout, les compositeurs ne précisent jamais si l'utilisation de cette pédale est requise. Il faudra attendre le milieu du XXème siècle pour voir cette indication sur une partition. Dans la musique contemporaine, elle est aujourd'hui très souvent utilisée.

Autre innovation majeure: le renforcement de la caisse par du métal. Il permet d'une part de solidifier celle-ci pour éviter qu'elle ne vrille étant donné la taille et la puissance des instruments construits pour les salles de concert; et d'autre part le fer ne réagissant pas à l'hygrométrie, il permet de tenir l'accord en toutes circonstances climatiques. Accorder un clavecin fait partie des compétences des clavecinistes, mais dans le cas du piano, la tension des cordes et le clavier plus grand ne permettent pas à l'interprète de le faire lui-même aussi régulièrement. Tout cela va favoriser l'adoption du cadre métallique en une seule pièce.

Les compositeurs sont indéniablement influencés par l'évolution de la facture du piano.

Pour un pianiste d'aujourd'hui, J.S.Bach est un incontournable, mais il n'a pourtant pas écrit une seule note pour le piano. Pendant la formation musicale de ses fils, ces derniers travaillaient régulièrement sur clavecin et clavicorde. Il possédait également plusieurs Lautenwerke, et plusieurs facteurs de pianos lui ont proposé d'essayer leurs créations. De cette information, nous pouvons estimer que Bach a été influencé par plusieurs touches et sonorités de clavier. A la même époque, Domenico Scarlatti a eu régulièrement accès aux clavecins et pianos de la reine Maria-Barbara d'Espagne. Cela a donné aux deux compositeurs une sorte de technique plus "universelle".

Une fois l'avènement du piano arrivé, les compositeurs de différentes époques auront chacun leur piano préféré suivant les caractéristiques spécifiques à chaque fabricant. Ravel préfère les Erard, Debussy aime les Bechstein et les Blüthner.

Nous pourrions penser que Beethoven préférerait les pianos avec mécanique anglaise plus sonore, or le célèbre compositeur a toujours avoué avoir un faible pour les Streicher avec mécanique viennoise. A partir de 1818, il possède un Broadwood anglais, mais il est difficile d'imaginer que le son de cet instrument le satisfasse vu la surdité totale dont il est atteint à cette époque.

Le piano de Pleyel allie une base de mécanique anglaise à la finesse de la mécanique viennoise tandis que celui d'Erard est plus puissant et fait pour la scène.

"Quand je suis mal disposé, je joue sur un piano d'Erard et j'y trouve facilement un son fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel."⁵

⁵ Marc FRISCH, Une histoire du piano à l'usage de ceux qui l'aiment ou le détestent. Riveneuve, 2013. p.96

Dans ses mots Chopin traduit parfaitement la variété certaine des aspects et des sons qui occupent l'espace de la facture pianistique au début du XIXème siècle contrairement à aujourd'hui où quasiment tous les modèles sont basés sur le Steinway moderne.

Domination de Steinway

Heinrich Steinweg est un facteur de piano allemand qui émigre aux Etats-Unis en 1850. Il transforme son nom afin d'attirer plus facilement ses nouveaux clients. Le marché américain est une mine d'or. La majorité des ménages possèdent un piano. Certains grands interprètes européens de l'époque viennent y faire des tournées de concerts. Après l'arrivée de Steinway, ceux-ci n'auront plus besoin de venir avec des instruments d'Europe car la qualité des instruments est devenue aussi bonne voire meilleure au niveau de la tenue de l'accord.

Steinway a conquis le marché mondial du piano tout d'abord grâce à l'adoption très rapide du cadre métallique par rapport à ces concurrents européens. Les changements climatiques étant beaucoup plus forts entre les saisons aux Etats-Unis, cette invention s'est imposée d'elle-même pour les pianos américains. En Europe, l'utilisation du métal ne conquiert pas les facteurs comme c'est le cas outre Atlantique. Les facteurs ont pour la plupart une formation d'ébéniste et une idée que le métal, froid et inerte, ne peut pas remplacer le bois, vivant et chaleureux. L'adoption d'un croisement des cordes est la deuxième raison qui amène le facteur américain à dominer les ventes de piano. Ce système permet une meilleure répartition des tensions et, lié au cadre d'une seule pièce de fer, d'obtenir un instrument sur lequel il est possible de jouer de toutes ses forces.

Pas moins de soixante brevets sont apportés au piano par Heinrich et son fils et ceux-ci sont reconnus aux différentes expositions universelles. A partir de 1860, la production de Steinway augmente exponentiellement d'année en année. En 1880, Steinway construit un village manufacture à l'image d'autres grandes entreprises, mais il s'agit d'une première pour un facteur d'instruments.

La domination de Steinway n'écrase pas tous les autres fabricants du jour au lendemain. Certains font aussi une grande partie de leur évolution à cette époque comme Bechstein ou Chickering. Mais le savoir-faire et les améliorations qui vont avec, font de Steinway un modèle de facture de cette époque jusqu'à aujourd'hui. La disparition de la production de piano viennois au début du XXème siècle concorde avec la suprématie de Steinway sur ses concurrents. Malgré des avancées majeures venant de différents facteurs, Steinway a appliqué ces innovations à ces instruments avant de développer les siennes pour devenir un modèle.

Pour un interprète d'aujourd'hui, il serait tout de même intéressant de jouer les oeuvres d'un compositeur sur différents types de piano de toutes époques afin d'avoir un point de vue plus vaste sur ce que le compositeur pouvait en entendre et sur les différentes possibilités d'interprétation.

II. Technique et interprétation

Qu'entend-on par technique ?

Le mot technique vient du grec "techne" qui signifie "art". Nous pourrions donc penser que la technique est la manière de jouer du piano et qu'elle est peut donc être extrêmement riche et varié tout comme un art. Pourtant, dans la bouche de mes professeurs, j'ai souvent entendu parler d'exercices techniques, de faire de la technique. Dans ce cas, la technique s'assimile plutôt à de la mécanique. Mais faire un geste dénué de toute autre chose que la mécanique pure est-il possible ? Toute action vient d'une représentation de celle-ci. On ne peut percevoir le piano sans avoir d'idées sur lui, sans théorie. Pour le comprendre, il faut analyser et avoir un esprit critique sur tous les sons qui peuvent en sortir, en comparant, en ayant des sensations à l'écoute. Tout cela amène à un idéal de goût induit par tout ce qui a pu nous influencer et ainsi détermine la technique que nous avons à un instant donné. "Lisibilité des rapports fonctionnels entre éléments, et reproduction du modèle en agrandissements et en reliefs, tels sont les deux principes opératoires de la technique"⁶

Le fait de jouer parfaitement une pièce s'apparente souvent aujourd'hui à une exécution sans fausses notes et cela signifie que l'interprète a une technique exceptionnelle. Mais en observant cette définition vient une question, la musique est-elle une simple succession de notes ? Dans la musique savante, l'histoire a tendu jusqu'à aujourd'hui vers une standardisation de cet art et son interprétation. Les concours, les examens, les concerts et les enregistrements ont maintenant une exigence de précision digitale à l'égard des interprètes et il est impossible aujourd'hui d'entendre un pianiste professionnel jouer avec autant de fausses notes que pouvaient se le permettre Alfred Cortot ou Edwin Fischer il y a cent ans.

"Un abîme s'est ouvert entre notre expérience technique et notre expérience spirituelle de l'art. Nous nous flattons d'être des géants et des demi-dieux du côté de la technique. Mais du côté de l'art, nous sommes certainement devenus des enfants." Wilhelm Fürtwangler⁷

L'abus de langage concernant le mot "technique" est très répandu aujourd'hui. Il est comme une évidence pour beaucoup mais lorsque l'on s'interroge sur la question, nous nous rendons

⁶ Michel de CERTEAU, L'invention du quotidien, tome I, Arts de faire, Folio essais, éditions Gallimard, 1990 (1980), p.291

⁷ Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.640-641

compte que la majorité des interprètes qui ont marqué l'histoire du piano n'en parlent pas de cette manière et ont chacun une idée précise de la technique et de leur technique.

D'après Neuhaus, celle-ci n'est pas simplement une histoire d'exécution à un instant donné: "Ma méthode de travail consiste à faire prendre conscience le plus rapidement possible à l'exécutant de l'image esthétique [...] de la musique pour qu'il puisse apprécier à un niveau théorique ce à quoi il a affaire. Une claire conception du but offre à l'exécutant la possibilité de le viser, de l'atteindre et de l'incarner dans son exécution. Tout cela constitue le problème de la technique."⁸

Pour Lucette Descaves, c'est "l'ensemble de toutes les connaissances pianistiques; c'est la recherche raffinée de la sonorité, des nuances, l'art de savoir exécuter un crescendo, un diminuendo, un accelerando, un rallentando. C'est savoir trouver le doigté qui détermine la couleur et l'accent d'une phrase, c'est savoir recommencer le même trait: appuyé, porté-legato, notes entre elles, legato, du poignet, staccato, etc. dans différents mouvements."⁹

"Je n'ai pas le mécanisme technique le meilleur du monde, je ne l'ai jamais eu. [...] La sonorité de mon piano-les staccato, legato, portamento, pianissimo, piano, mezzo forte, fortissimo- et la faculté de faire vingt ou trente couleurs à la suite: c'est ça que je possède. Et c'est ça la vraie technique."¹⁰ Vladimir Horowitz

Dans ces différents points de vue, une idée ressort. La technique pianistique n'est pas uniquement liée au geste, au côté corporel mais aussi à l'esprit. Pour eux, l'idée qu'on se fait d'une manière idéale de jouer fait partie de la technique et elle en est indissociable.

La virtuosité

L'essor du piano au XIXème siècle crée un phénomène qui existe toujours: la course à la virtuosité. C'est Liszt qui créa le récital de son instrument favori tel qu'on le connaît aujourd'hui. Le clavecin était un instrument adapté à la musique d'ensemble et malgré un répertoire solo tout de même bien remplie, le récital de clavecin n'était pas du goût du jour.

Le terme de virtuose vient du latin "virtuosus" dérivé de "virtus" qui signifie vertu. Il est utilisé au début dans le sens de compétence et qualité possédées par quelqu'un dans quelques domaines que ce soit et désigne aujourd'hui dans le langage courant "un instrumentiste capable de résoudre, avec aisance, les plus grandes difficultés techniques"¹¹

⁸ Heinrich NEUHAUS, L'art du piano. Van de velde, 1971. p.12

⁹ Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966. p.23

¹⁰ Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p 639-640

¹¹ Définition sur www.larousse.fr

Contrairement à aujourd'hui, le travail de titan qu'abattait chaque jour un pianiste confirmé n'est pas issu de recommandations de professeurs en vue d'examens et de concours, mais principalement d'une nécessité de vouloir plaire au public et d'accéder à une certaine notoriété dans le milieu musical. Franz Liszt, Clara Schumann, Sigismond Thalberg et Ignaz Moscheles sont autant de virtuoses qui ont déchaîné les publics pendant la première moitié du XIXème siècle. Le piano envahit les maisons des jeunes bourgeois et les éditeurs ainsi que les professeurs, prospèrent.

Pour venir à éblouir l'Europe entière, les interprètes de ce temps devaient proposer des oeuvres d'une exigence certaine à leur programme de concert. Les compositeurs romantiques qui ont apporté tant de chefs d'oeuvres à l'histoire de la musique sont majoritairement pianistes et ils ont donc beaucoup écrit pour leur instrument de prédilection. En dehors des méthodes d'apprentissage et des airs avec leur variations abondantes de tout type, le répertoire pour piano a donc vu une vague de perles musicales naître lors de cette vague de virtuosité.

Les oeuvres dites "de concert" sont un exemple parfait de la littérature pianistique virtuose grandissante mêlée à l'avènement du récital de piano. Beaucoup de compositeurs écrivent des pièces difficiles destinées à faire hurler les foules en concert, mais le champion toutes catégories est Franz Liszt. Il écrit plusieurs cycles d'études de concert et des pièces regroupant beaucoup de difficultés lui assurant un triomphe à chaque concert comme le Grand galop chromatique. De cette manière de faire, Liszt est responsable d'une idée du concert qui perdure dans la tête de certains interprètes encore aujourd'hui. La rapidité, l'efficacité, le culot et une propension à écraser les concurrents sont les marques d'un virtuose à cette époque. Il recherche chaque occasion de se produire en concert. Il a sa grandeur d'âme dans la reconnaissance de son talent par autrui, il fait donc tout pour se faire remarquer. C'était le cas de Liszt dans ses jeunes années. Liszt a cependant une technique de compositeur hors du commun et le montrera de plus en plus au fil de sa vie. Contrairement à certains compositeurs virtuoses qui ne passeront pas à la postérité et qui composent des pièces académiques écrites uniquement dans le but de montrer leurs aptitudes les plus impressionnantes, Liszt voit la virtuosité comme la base de l'écriture et non l'inverse.

"La virtuosité n'est pas une branche secondaire, mais un élément nécessaire de la musique, elle n'est pas la servante passive de la composition: c'est de son souffle que dépend la vie ou la mort de l'oeuvre d'art qui est confiée."¹² Franz Liszt

Il est donc indéniable que l'engouement des années 1800 pour le piano a induit ce certain niveau d'exigences d'aujourd'hui par le biais du répertoire.

¹² Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.405-406

Exercices Techniques

De tout temps et même avant celui du piano, certains compositeurs ont écrit des exercices pour tout type d'instruments et dans la plupart des cas il est difficile de dire que ceux-ci sont des plus riches musicalement. Les études pour piano qu'un élève a pu travailler tout au long de son parcours en conservatoire en sont les témoins. Qui ne se souvient pas de Czerny, compositeur connu aujourd'hui quasi exclusivement pour cela et qui a écrit des centaines d'études dont la composition de la plupart d'entre elles était motivée par l'argent qui résultait de leur édition, et qui ont marqué des générations d'apprentis pianistes.

Malgré tout, certains auteurs ont conservé ces pièces comme moments musicaux où l'on travaille un ou plusieurs aspects précis de la technique pianistique mais ont également fait une recherche harmonique et musicale qui a amené à les considérer aujourd'hui non comme des études au sens péjoratif mais comme des morceaux à part entière voire pour certains, des chefs d'oeuvres du répertoire.

L'exemple parfait pour décrire ce phénomène, ce sont les études de Chopin. Des centaines d'enregistrements sont disponibles aujourd'hui et plusieurs pédagogues ont publié des méthodes de travail permettant de jouer celles-ci.

A la lecture de certaines méthodes concernant ces études, on remarque que dans les conseils donnés, il y a le travail de certains exercices qui doivent permettre de jouer l'étude d'une certaine manière. Par exemple, dans l'édition de travail avec commentaires d'Alfred Cortot, ce dernier propose différents entraînements, tel un coach donnant des instructions à un sportif: "travaillés plutôt dans la nuance p et mf et qui en faisant reprendre aux doigts une position normale assurera l'équilibre nécessaire au développement des muscles de la main."¹³

Dans ses recommandations, Cortot va donc induire une certaine technique. Si celle-ci est au service de la manière de jouer comme le dit Neuhaus, alors les exercices écrits dans la méthode de Cortot permettent en partie de jouer comme il pensait que l'étude devait être entendue. Certains permettront de surmonter des difficultés et Cortot, dans la manière dont il présente cette méthode, dit ne pas chercher pas à toucher l'affect, ni remettre en cause la

¹³ Cortot Chopin 12 études op.10 pour piano Edition de travail avec commentaire d'Alfred Cortot. Salabert éditions, 1997. p.8

vision artistique de chaque interprète: "Nous avons désiré ne surcharger le texte d'aucun commentaire esthétique. On peut, à la rigueur, établir des règles pour l'exercice manuel d'un Art. On n'en saurait tracer à la personnalité et au goût."¹⁴ Si dans la technique, il y a l'idée de volonté et de goût qui met ensuite en marche ce que l'on fait "corporellement", alors "l'Art manuel" est indissociable du goût esthétique.

Il y a donc une contradiction. Comment nous mettre d'accord ? Regardons ce qu'en pense Chopin lui-même.

Chopin n'est pas un virtuose qui déchaîne les passions concert après concert. Ceux-ci sont d'ailleurs assez rares même si leurs billets sont vendus en quelques minutes. C'est aussi un pianiste exceptionnel mais il ne recherche pas un effet de virtuosité hors norme pour épater le public comme Liszt le faisait à la même époque. Henri Heine, écrivain contemporain, disait à son sujet: "ce n'est pas seulement un virtuose, c'est aussi un poète"¹⁵

Karol Mikuli, pianiste et élève de Chopin, nous rapporte les préceptes du maître. A propos de l'étude opus 25 n°6: "Chopin a écrit au commencement de la composition: sotto voce. Cette indication doit servir pour toute l'étude. Il y a bien un passage qui doit être joué forte (31e mesure), mais rien ne nous prouve que là même il faudrait supprimer le sotto voce ! Le jeu des deux mains sera très lié; de plus il devra être très régulier à la main droite, tandis que la gauche fera chanter la mélodie. Telles sont les conditions indispensables à la bonne exécution de cette étude."¹⁶ Ces conseils semblent peut-être succincts et il est possible que Mikuli n'ait pas tout retenu, mais la dernière phrase montre tout de même que la base de l'interprétation est fixe mais qu'il est donc possible d'avoir une vision assez personnelle et donc une technique qui l'est tout autant. Chopin disait d'ailleurs de son interprétation: " je me contente d'évoquer des sentiments, c'est à l'auditeur à se tracer lui-même ce tableau."¹⁷ Même si c'est ici sa technique de jeu qui est en question, elle peut être sans peine reliée à ses compositions.

A titre de comparaison dans le thème des études pour piano, nous pouvons noter une différence avec les Études d'exécution transcendante de Liszt. Celles-ci ont une connotation on ne peut plus claire sur la recherche de difficultés et la virtuosité qu'elles engendrent. A l'âge de quinze ans, Liszt en publie une première version intitulée Études en douze exercices. Treize ans plus tard, il fait paraître une nouvelle mouture de celles-ci sous le nom de Douze grandes études. A cette époque, il est plus reconnu comme interprète exceptionnel que comme compositeur émérite. Il déchaîne les passions sur scène et chaque représentation est un véritable show où il passe de ses prouesses techniques dont il a le secret à des pitiétés pour amuser la galerie. Bien qu'elles aient été révisées une dernière fois en 1852 alors que Liszt a atteint une maturité qui l'ont guidé vers le chemin du compositeur accompli que l'on connaît aujourd'hui, ces études sont nées en première intention d'une exploration à l'extrême de la virtuosité. Preuve en est, la dernière parution du recueil reste la version la plus "jouable"

¹⁴ Ibid. p.5

¹⁵ Raoul KOCZALSKI, Frédéric Chopin Conseils d'interprétation. Buchet/Chastel, 1998. p.57

¹⁶ Ibid. p.129

¹⁷ Ibid. p.56

par rapport aux limites des aspects de la technique pianistique qu'ont pu aborder les pianistes ayant travaillé les trois versions.

Pour revenir sur l'idée de dissociation de musique et technique que pensent certains, les exercices sont un exemple qui va parfois dans le sens d'isoler le côté musical pour ne travailler que l'aspect mécanique, mais qui peuvent aussi montrer leurs indispensables connexions.

La méthode de C.L. Hanon est constituée de différents exercices où l'auteur écrit pour consigne: "on articulera bien les doigts afin d'entendre chaque note très distinctement"¹⁸. Il n'est question ici que de mécanique. Les formules présentes dans chaque exercice sont toutes en Do majeur sur les touches blanches et sont aussi très rébarbatives. On est donc loin d'un entraînement qui permettrait à son bénéficiaire de se forger une technique "adaptable" à de la musique du répertoire puisque, ici, la technique pianistique est totalement "décervelée" et ne s'apparente qu'à un acte de pure mécanique. Les exercices comme les gammes et les arpèges peuvent paraître tout aussi inintéressants. Mais ce genre de gymnastique se retrouve dans de nombreuses musiques, elles peuvent donc tout à fait se travailler de multiples manières. Dans le cadre des exercices, il est tout à fait possible de se façonner une technique tout en cultivant sa musicalité. Les exercices de Brahms sont au premier abord construits sur une formule répétée qui monte puis redescend le long du clavier comme chez Hanon, mais c'est bien là la seule ressemblance. En effet, ces phrases sont directement tirées de la propre musique de Brahms et ne sont donc pas dénuées d'intérêts musicaux. Elles permettent d'acquérir la technique pour jouer la musique de Brahms mais aussi toute musique qui se reconnaît dans ces exercices.

Le travail d'un exercice dit "technique" ne trouve donc son intérêt que dans le fait de l'aborder de manière intelligente afin que par la suite il puisse servir la musique.

Quelques aspects de la technique pianistique

Ce chapitre cherche à exposer quelques points essentiels au jeu d'un pianiste de par plusieurs points de vue sur comment ils sont ou ont été enseignés et se retrouvent ainsi dans le jeu de grands noms.

Appréhension de l'instrument et position au clavier

¹⁸ Le pianiste virtuose en 60 exercices par C.L.HANON. Schott. p.2

Il s'agit de la première étape dans toutes méthodes de piano: la position vis-à-vis du clavier. Cela nous paraît logique puisqu'il faut bien s'installer avant de jouer. Philippe Cassard nous parle d'arriver au piano tout à fait détendu en proposant l'exercice du poids mort. Celui-ci consiste à être dans un état de souplesse maximale du corps et à lever le bras puis le relâcher sur le clavier juste par l'action de la gravité qui crée le poids du bras. Les tensions et raideurs qui peuvent intervenir sur le corps du pianiste vont obligatoirement rejaillir sur son jeu. Cette souplesse de l'épaule jusqu'à la main est préconisée dans toutes les méthodes que l'on peut trouver aujourd'hui. Pourtant, certains pianistes n'ont pas basé leur technique à partir ce principe de base. Robert Casadesu a fait une grande carrière de pianiste, notamment aux États-Unis. Il a un jour avoué au pianiste russe Nikita Magaloff: "ma technique pianistique s'arrête à mon poignet". On peut donc imaginer qu'il devait avoir une musculature digitale hors du commun et que sa technique particulière devait se ressentir sur différents aspects de son jeu.

Dans le cas d'une technique tout en souplesse au niveau des bras et des épaules comme le préconise Cassard, c'est la "peur" physique de l'instrument qui va être l'obstacle principal au maintien de cette souplesse. En effet, garder une totale liberté de mouvement est impossible car il faut bien jouer des notes et donc "activer" en quelque sorte la main et les doigts.

La position du corps par rapport au piano s'effectue également avec notre posture sur le tabouret. L'idéal étant d'en adopter une stable avec généralement bien ancré dans le sol ou croisés pour les plus petits. A la suite de cela, notre morphologie et nos sensations avec l'instrument sont les meilleurs moyens de trouver notre position.

"Quelquefois c'est la tête ou le coeur ou le ventre qui doit faire face au clavier, pour communiquer avec lui. Si vous voulez lui chuchoter des secrets ou chanter avec lui, c'est la bouche ou la gorge qui seront proches des touches. Mais parfois la musique s'épanouit grâce au plexus, en liaison avec les tripes voire le bas-ventre. C'est donc essentiellement une question de relation, d'amour"¹⁹ Franck Braley

La sonorité

Avant tout, il me semble important de séparer le son de la sonorité. Le son est une donnée physique que l'on produit à différents instants et qui se trouve modifiée par l'instrument sur lequel on joue, l'acoustique de la salle, notre morphologie digitale et corporelle, etc. La sonorité est quelque chose de subjectif. Elle reflète ce que nous sommes par notre culture, notre goût. Elle est unique pour chaque pianiste.

¹⁹ Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.522

Un son créé par un geste souple va apporter une projection avec un volume sonore constant plus long par opposition à un son créé via un geste raide qui donne plus de volume sonore dans un premier temps mais décline rapidement. Chopin disait: " Caressez la touche, ne la heurtez jamais; il faut ainsi dire pétrir le clavier d'une main de velours et sentir la touche plutôt que la frapper."²⁰ Le son que nous produisons est forcément lié à notre manière d'appréhender l'instrument mais il est également lié à l'instrument lui-même. Le pianiste doit donc tout autant savoir varier son jeu suivant le répertoire qu'il aborde et la sonorité qu'il recherche, que le varier pour s'adapter à des pianos différents. Sviatoslav Richter a donné des concerts dans toute l'URSS pour trouver parfois des instruments de fortune. Malgré tout, il se forma sur ces instruments en cherchant le meilleur de ce qu'il pouvait donner. Aujourd'hui, la standardisation du piano à changer drastiquement l'approche qu'un pianiste pouvait avoir sur des pianos au XIXème siècle. Néanmoins, il n'est pas rare de tomber sur une casserole qui mettra en perdition vos sens acquis sur des instruments bien meilleurs et cela sera plus bénéfique qu'il n'y paraît puisqu'il vous obligera à acquérir une technique pour rechercher la sonorité la plus proche de celle que vous souhaitez malgré les difficultés liées à l'instrument.

A la suite d'une prestation scénique que j'avais effectuée sur un Steinway entièrement revu la veille par un spécialiste, le pianiste et professeur Frédéric Aguessy m'avait félicité pour la sonorité que j'avais trouvée dans certains passages. N'étant pas coutumier des meilleurs instruments pendant mon travail, je mis en cause la qualité de l'instrument sur lequel je venais de jouer pour prouver ces trouvailles acoustiques. Il me répondit que c'était le pianiste qui fabriquait le son et non le piano.

Le son change également selon le répertoire. Nous avons aujourd'hui une standardisation de l'interprétation qui veut que chaque compositeur ait son propre son. Par exemple, nous entendons souvent que Prokofiev doit avoir un son percussif dans les passages forte, or dans les interprétations du compositeur de ses propres oeuvres, je trouve, pour ma part, qu'il est plus près d'un son rond et léger à côté de Yuja Wang ou Denis Matsuev qui auraient ce timbre percussif.

Un seul son pour un seul compositeur est impossible, car chaque pianiste ayant sa technique, il ne pourra que tendre vers cette couleur que le goût universel pense de chaque oeuvre. C'est dans la richesse de couleurs qu'il est possible de faire avec un piano et les différentes techniques que les pianistes ont développées depuis la création de leur instrument, que l'interprète peut fonder une sonorité. Cette dernière va de plus être impactée par la technique de l'interprète, puisque que chaque pianiste a la sienne, c'est-à-dire la manière de concevoir l'oeuvre et d'y donner la couleur qu'il pense qui conviendra. Pour Olivier Bellamy, la sonorité c'est l'âme de l'interprète et cette âme a bien des peines à se faire entendre dans la soif de réussite moderne, cela menant pour lui à la standardisation. Il montre pour exemple qu'il est bien difficile aujourd'hui d'identifier un pianiste à sa sonorité.

²⁰ Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966. p.41

L'emploi de la pédale

"Il met admirablement la pédale, malheureusement il ne sait pas l'enlever"²¹ Camille Chevillard, chef d'orchestre

L'utilisation des pédales est un des aspects qui va au-delà du cadre corporel pianistique que l'on s'habitue à focaliser sur les mains et le haut du corps.

Dans le cas de la pédale forte, l'interprète s'en sert pour maintenir des harmonies qui vont bien ensemble et la retire quand l'harmonie suivante ne conviendrait pas à se mélanger à la précédente. Walter Giesecking disait qu'elle se met avec les oreilles et non le pied. Nous pouvons ne pas l'enfoncer au maximum à différents degrés et même la faire vibrer avec le pied. Les possibilités sont très variées. Elle peut aussi permettre d'accentuer une note ou un accord en élargissant le spectre sonore. Nous l'utilisons souvent dans les oeuvres de toute époque de manière plus ou moins fidèle par rapport à ce que l'auteur nous a écrit. Dans l'oeuvre de J.S.Bach, le compositeur n'a indiqué aucune pédale puisqu'il n'a pas écrit d'oeuvres pour le piano même si elles y sont très souvent jouées. Utiliser la pédale dans Bach relève donc du goût de chacun. Elle peut apporter, sans noyer l'oeuvre, de l'intérêt dans la résonance des harmonies ou même une couleur sonore intéressante. Les défenseurs purs et durs de la partition critiqueront avec véhémence cette éventualité.

Dans le cadre de musique écrite pour le piano, les compositeurs vont plus ou moins utiliser des indications pour la pédale avec une direction vers des indications de plus en plus précises pour les compositeurs les plus proches de notre temps. Malgré tout, l'utilisation de la pédale reste libre pour l'interprète qui souhaite avoir sa propre vision de l'oeuvre. Walter Giesecking ne changeait pas une seule fois de pédale dans la berceuse de Chopin. Cela peut paraître une idée saugrenue, mais l'oeuvre étant d'un bout à l'autre en ré b majeur, il y a donc une certaine cohérence dans ce parti pris.

²¹ Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966. p.37

La pédale forte peut également servir à donner certains effets qui sont différents de la résonance harmonique. Par exemple, Liszt indique, dans sa pièce Nuages Gris, qu'il faut garder la pédale alors qu'il y a deux octaves en trémolos qui se succèdent à un intervalle de demi-ton.

The image displays two systems of musical notation for Franz Liszt's 'Nuages Gris'. The top system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a tremolo accompaniment. The bottom system continues the same texture. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are present below the bass staff in both systems.

Franz Liszt, Nuages Gris. Domaine public. imslp.org

Il utilise ici un effet de masse sonore dissonante qui sert l'ambiance "stressante" de la pièce. Cette indication est d'ailleurs très peu suivie par les interprètes aujourd'hui qui préféreront une netteté dans l'harmonie.

Aujourd'hui dans l'enseignement, il reste un point sur l'emploi de la pédale pour lequel tout le monde est d'accord. L'utilisation de la pédale ne doit pas être un cache-misère. Il est entendu par là que l'utilisation abondante de la pédale qui ne privilégie pas le jeu clair va empêcher les auditeurs d'entendre les difficultés au niveau de la précision digitale de l'interprète. On trouve pourtant des contre-exemples où l'utilisation à l'excès de la pédale n'est pas synonyme de manque de clarté. Francis Poulenc dit de son maître Ricardo Viñes qu'il jouait clair "dans un flot de pédales"²². Poulenc aimait d'ailleurs parfois utiliser des pédales très longues qui ne sont pas du goût de tout le monde. Certains de ses élèves comme Gabriel Tacchino se voient reprocher cette utilisation par leurs contemporains alors que ceux-ci ne font que suivre les préceptes de leur professeur.

La pédale una corda est aujourd'hui quasi exclusivement utilisée dans des endroits indiqués pianissimo. Or , même si son utilisation permet d'obtenir un son plus feutré et beaucoup moins puissant, son emploi peut permettre d'obtenir certaines sonorités même avec un passage forte. Arthur Rubinstein aimait jouer fort avec la pédale una corda pour obtenir une couleur particulière.

²² Frédéric GAUSSIN, "Le Piano", La lettre du musicien, n°426, décembre 2012. p.30

L'emploi de la pédale est donc encore un aspect technique qui est à l'appréciation de chacun mais qui requiert un travail de recherche précis sur ce que l'on souhaite faire entendre.

"On peut assurer que l'emploi judicieux de la pédale révèle les vrais musiciens et distingue ceux qui ne dépassent pas la lettre de ceux qui atteignent l'esprit."²³ Lucette Descaves

"L'utilisation correcte de la pédale est l'étude de toute une vie."²⁴ Frédéric Chopin

Legato et staccato

Chopin fait partie des compositeurs qui ont donné beaucoup au piano tant dans son répertoire que dans son enseignement. Il laissait ses élèves avoir leur propre interprétation mais restait intransigeant sur certains des aspects de la technique et notamment le legato. Quand il arrive à Paris en 1830, il rencontre Frédéric-Guillaume Kalkbrenner, grand pianiste et professeur, et lui avoue ne pas être encore prêt à enseigner avant quelques années. Mais dans leurs discussions, Kalkbrenner insiste, en bon descendant des clavecinistes, sur l'importance de l'articulation aux dépens du legato. Chopin n'est pas de cet avis et va prendre beaucoup de peine à enseigner l'art de lier. D'après ses élèves, "il ne sait pas lier deux notes"²⁵ était l'une de ses pires critiques. Pour Philippe Cassard, jouer legato est extrêmement difficile. En exagérant son geste, on voit le doigt qui s'apprête à jouer qui se tend puis vient toucher la note et ainsi de suite avec les autres doigts. Il compare ce geste des doigts avec l'attaque direct du clavier qui pour lui donne un son désagréable et qui, dans ce cas, n'est pas relié à notre pensée.

Le legato est donc l'art de ne pas faire entendre de silence entre deux notes par opposition au staccato. Ce dernier peut s'effectuer de deux manières différentes. Nous pouvons utiliser le poignet et par impulsion de celui-ci venir heurter la touche brièvement comme dans un mouvement de rebond. Le staccato peut se faire aussi avec le doigt. Une fois celui posé, il suffit de le rétracter. L'obstacle à son déplacement vers l'arrière étant la touche, il fera entendre brièvement la note sur laquelle il est posé. Cette technique s'utilise pour réaliser des traits conjoints vifs, souvent des gammes, quand la manière de faire avec le poignet ne permet pas une aussi grande rapidité. C'est le cas par exemple dans la première pièce de Roméo et Juliette de Prokofiev.

²³ Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966. p.36

²⁴ Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.495

²⁵ Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966. p.40



Sergei Prokofiev. Romeo and Juliet, Folk Dance. Domaine public imslp.org

La main et les doigtés

La manière d'utiliser des doigtés est aujourd'hui un des fondements essentiels de l'enseignement du piano. Dans certains cas, le professeur demande à son élève de suivre scrupuleusement ce qui est édité sur la partition. Dans d'autres cas, le professeur va chercher par tous les moyens à adapter les doigtés de manière à ce que son élève soit le plus à l'aise possible pour jouer le morceau.

Que ce soit dans l'une ou l'autre des méthodes, nous y trouvons un intérêt certain ou non.

Si nous regardons par exemple les études de Chopin. Ce dernier écrit des doigtés spécifiques pour chacune d'entre elles.



Frédéric Chopin. Étude opus 10 n°1. Domaine public imslp.org

Ce doigté paraît difficile au premier abord et l'on peut en trouver d'autres après quelques recherches. Mais Chopin n'en aurait-il pas fait autant de son côté ? Le doigté qu'il nous propose ici est là dans un but précis de travail de l'écart entre le quatrième et le cinquième doigt. Suivre précisément les doigtés de Chopin dans ses études est donc intéressant car le compositeur a pensé chaque chiffre écrit sur chaque note de manière à développer des

techniques chez le lecteur de ces oeuvres, ce qui est rarement le cas dans la majorité des partitions éditées aujourd'hui. Dans certains cas, les compositeurs tenaient à ce que leurs doigtés soient strictement respectés. Ce n'est pas un hasard.

Dans certaines éditions, il est écrit "doigtés par", cette personne n'est en général pas le compositeur. Cela n'empêche pas ce scribe de numéros en tout genre de faire une recherche particulière sur l'intérêt que le lecteur aura à suivre ses propositions, mais dans bon nombre de cas il n'en est rien.

Un exemple assez récurrent se trouve dans les recueils de partitions pour débutants. Les jeunes interprètes se voient lire des partitions avec des notes entièrement recouvertes de doigtés précis. En dehors de ceux qui n'y prêtent pas attention, les élèves fixent donc leur attention sur le fait de jouer ces notes avec les bons doigts. Généralement l'éditeur cherche à ne pas faire déplacer la main au-delà de cinq notes pour les cinq doigts de la main (ce qui a souvent pour conséquence de finir par faire lire uniquement les chiffres et non les notes).²⁶ La technique de doigté est ici figée. L'exercice de se plier aux doigtés écrit peut se révéler formateur mais le contraire qui apporterait de la flexibilité aux jeunes lecteurs ne se voit pas dans ces recueils.

Glenn Gould n'aimait pas ces traditions d'éditeurs: "Un doigté est pour moi quelque chose qui surgit spontanément à l'esprit lorsqu'on regarde une partition, et qui est automatiquement modifié dès qu'on modifie sa façon d'envisager cette partition."²⁷ Sur les conseils de son professeur, l'élève peut aussi chercher des doigtés qui lui conviennent par lui-même. Combien de pianistes ont vu leur professeur demander à changer un doigté sur un passage menant l'élève à tout devoir de nouveau maîtriser avec des doigts différents ?

Le passage du pouce est aussi un élément très important dans la technique des pianistes. Il s'utilise dans le cas d'arpèges ou de longues suites de notes conjointes et demande donc une rotation de la main afin de faire passer le pouce sous la main où il servira ensuite de pivot pour donner la nouvelle position à la main. Chez les débutants, ils ne s'imposent pas toujours et certains utilisent même une rotation dans l'autre sens en passant le majeur au-dessus de la main. Cela peut paraître absurde, mais dans ce cas, ces pianistes novices se contentent de cela puisque cette technique leur permet tout à fait de jouer avec l'exigence que le professeur et eux-mêmes se sont fixée. Malgré tout le passage du pouce s'impose peu à peu avec l'augmentation de la difficulté de rapidité digitale et permet de garder l'axe de la main perpendiculaire au clavier ce qui donne un confort certain.

On trouve également chez les débutants des principes qui leur sont imposés et qui dans le cadre d'étude d'oeuvres d'une difficulté supérieure ne se révèlent pas indispensables.

²⁶ Lina VINCK, *L'enfant au clavier*, volume 1. Éditions Delrieu.

²⁷ Olivier BELLAMY, *Dictionnaire amoureux du piano*. Plon, 2014. p199-200

Utiliser le pouce sur une touche noire pour un débutant est interdit par la plupart des professeurs car il oblige l'élève à avancer la main, le pouce étant anatomiquement en retrait sur la main, et donc jouer avec les autres doigts plus proche du couvercle ce qui donne un contrôle du son beaucoup moins aisé pour des doigts peu musclés; ou bien il va désaxer la main et provoquer certaines tensions préjudiciables encore une fois à l'exécution de l'oeuvre. Pourtant certains morceaux se prêtent bien à cette utilisation du pouce et il en résulte certains bienfaits, "il sonne souvent mieux et donne de l'autorité, du moelleux aussi, pour une attaque expressive"²⁸. Chopin plaçait sans hésiter son pouce sur les touches noires et l'autorisait à ses élèves.

Répéter plusieurs fois une note avec un même doigt est également quelque chose qui se trouve dans le discours de beaucoup de professeurs. Nous avons encore là un détail technique qui est souvent recommandé aux élèves débutants sans raison puis explicité clairement quand ils abordent des oeuvres de degrés supérieurs. Il est tout à fait possible de répéter une note avec un seul doigt sans créer quelque problème que ce soit, c'est le cas par exemple dans ce mouvement de sonatine opus 36 de Clementi:



Muzio Clementi. 2ème sonatine opus 36 3ème mouvement. Domaine public imslp.org

Néanmoins il est beaucoup plus difficile de le faire voire impossible quand la vitesse de ces notes est très rapide. Par exemple, dans l'étude de concert Gnomnreigen de Liszt:



²⁸ Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966. p.27

Franz Liszt. Etude de concert n°2, Gnomonreigen. Domaine public imslp.org

Lors de notes répétées rapides avec un même doigt, c'est le poignet qui va travailler à la répétition et il est donc extrêmement délicat de contrôler précisément ce redoublement de notes. En utilisant des doigts différents, il suffit de laisser place au nouveau doigt après chaque appui, cela s'apparente à réaliser un trait de notes conjointes rapides mais sur une même note.

Il y a donc un grand nombre de façons de mettre des doigtés et d'utiliser des positions de main. Aucune n'est interdite tant qu'elle permet d'atteindre ce que l'on recherche musicalement et nous permet de le jouer avec la plus grande aisance.

"Pianistiquement, les mains sont seules au bout de notre être; bien doigter, c'est bien penser et bien exécuter ensuite"²⁹ Yves Nat.

Tempo et rythme

Quand on me parle de tempo dans le répertoire classique, j'ai eu souvent cette représentation, certes très schématique, qui m'a été donnée par les préceptes que j'ai pu recevoir dans les différents conservatoires que j'ai fréquentés:

Musique baroque et classique: tempo strict sans variation

Musique romantique: grande liberté de tempo

Musique XXème siècle: tempo précis et indiqué par les compositeurs

Or, certains interprètes ne restent pas dans ce schéma et vont parfois jusqu'à s'en faire une réputation de pianiste à "contre-courant". Par exemple, le pianiste Glenn Gould a volontairement adopté une interprétation très éloignée de celles des autres pianistes de son temps et notamment au niveau du tempo dans l'oeuvre de Bach. C'est aussi en partie sur cela qu'il est considéré comme un visionnaire par certains pianistes et un charlatan par d'autres.

Autre exemple, dans le cas de la musique romantique, nous avons aujourd'hui coutume de pouvoir jouer celle-ci avec une liberté de tempo qui nous permet d'accélérer et de ralentir à loisir et nous avons pour habitude de définir cela comme le tempo rubato.

²⁹ Ibid. p.29

D'après Raoul Koczalski, dans la musique de Chopin, il existe trois types de rubato:

1. Il s'agit d'une modification momentanée du tempo de base, qui affecte globalement les endroits appropriés, où l'accompagnement suit le chant.
2. Il y a dissociation entre les deux mains, à l'occasion d'un affect extrême (indécision, empressement) ou/et de la présence d'une grappe ornamentale assez luxuriante: c'est le type baroque et classique (Mozart) que Chopin envisageait en parlant de la main accompagnante comme d'un maître de chapelle et de la main chantante comme d'un soliste.
3. Il existe une forme de rubato propre aux danses nationales polonaises (au mazur en particulier), due à "la forte accentuation des notes détachées, à la suspension ou au déplacement de l'accent, enfin à l'extension des parties séparées de la mesure ou des tons". En effet, la grande majorité des cas où Chopin note le mot rubato s'applique à des types folkloriques.³⁰

Il n'y a dans aucun cas une déformation du rythme écrit par le compositeur. Le rubato est ici considéré comme une légère inflexion qui se veut au service de la musique. Il y a un certain équilibre à préserver. Dans l'interprétation du Poème opus 32 de Alexandre Scriabine par lui-même, il y a une mouvance tempique très forte mais au final, la durée totale de la pièce est la même que s'il avait joué celle-ci au métronome. Le temps pris pour ralentir et inévitablement repris par une accélération proportionnelle et inversement.

De tout temps, le schéma précédent a donc trouvé des détracteurs mais aussi de fervents défenseurs.

Du point de vue d'un auditeur lambda, jouer un morceau de piano à grande vitesse relève de la prouesse. Mais dans le cas d'un pianiste professionnel, jouer lentement s'avère tout autant, voire plus difficile. Gérer une conduite de phrase à un tempo lent demande une écoute et un contrôle du son beaucoup plus accrus, le temps faisant diminuer le son plus rapidement entre deux notes. Savoir jouer un morceau lentement permet également de démontrer que l'on a atteint un tel degré de maîtrise, que nous appréhendons chaque geste et chaque son consciemment. Tandis que ne savoir faire que le contraire témoigne souvent d'un "pilote automatique" enclenché par le cerveau qui ne permet pas une vision technique précise de l'oeuvre.

"Je ne sais pas assez bien cette oeuvre pour la jouer lentement."³¹ Liszt

³⁰ Raoul KOCZALSKI, Frédéric Chopin Conseils d'interprétation. Buchet/Chastel, 1998. p.23

³¹ Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966. p.34

Un outil parfois diabolisé aujourd'hui a révolutionné le tempo en musique: le métronome. Dès son invention en 1815 par Maelzel, Beethoven indique des indications métronomiques dans ses mouvements de sonates. Ils sont souvent très rapides. Chez d'autres compositeurs, nous avons aussi cette contradiction entre un texte et une indication de tempo précise qui s'avère presque injouable ou bien incohérente. Après la mort de son époux, Clara Schumann a noté une seconde indication métronomique sur les oeuvres de son défunt mari. Le plus souvent, elle baisse le tempo des pièces très rapides et augmente celui des plus lentes. Olivier Bellamy pense que l'indication du compositeur a été donnée alors que celui-ci se chante l'oeuvre dans la tête, ce qui diffère totalement du fait de le jouer et crée ainsi ce décalage. Le pianiste Daniel Barenboim a un jour fait le reproche à Pierre Boulez de changer de tempo le jour de la création d'une des oeuvres de ce dernier. Ce à quoi Boulez lui a répondu: "Lorsque j'entends ma musique, c'est de l'eau, et lorsque je la joue c'est du feu !" ³². Preuve qu'il n'est pas toujours pertinent de suivre scrupuleusement les indications métronomiques des compositeurs.

Respect de la partition

Ce n'est pas vraiment un aspect du jeu des pianistes mais si l'idée générale que nous avons d'une oeuvre fait partie intégrante de la technique alors il me semble intéressant d'aborder ce sujet ici.

Qui n'a pas déjà rencontré un pianiste qui vous dise que vous ne faites pas exactement ce qui est écrit sur la partition en parlant de l'indication de tempo, d'un phrasé, de nuances, etc.. Certes cet individu a peut-être raison. Ce que le compositeur a écrit a été mûrement réfléchi.

Prenons pour exemple les indications de caractères qui nous paraissent parfois très précises de Scriabine " mystérieusement murmuré", "avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée" ou de Satie "Questionnez", "Du bout de la pensée". Elles induisent donc un sentiment précis de l'auteur sur la manière dont il pense que doit être entendu ce passage. Cependant, l'interprète, de par son vécu, sa culture et sa sensibilité a une idée obligatoirement différente de cela et c'est aussi le cas pour des indications comme pianissimo ou Allegro ma non troppo.

Raoul Koczalski a été un des élèves de Karol Mikuli, lui-même élève de Chopin. Il est un des "descendants pédagogiques" qui a gardé une tradition très proche du compositeur, son professeur ayant une tendance presque malade à reproduire les méthodes pédagogiques du maître. Il nous est parvenu plusieurs enregistrements de Koczalski et son interprétation ne respecte pas strictement la partition comme certains le préconisent aujourd'hui. Par exemple,

³² Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.643

dans le prélude opus 28 n°12 de Chopin, la nuance est écrite f tout du long avec quelques passages ff, or Koczalski joue celui-ci avec une très grande variété de nuances ne jouant que rarement dans une dynamique sonore élevée. Dans la plupart de ses enregistrements, il conduit l'évolution du morceau par une diversité tempique qui donne tout le charme à son interprétation.

Il y a un paramètre sous lequel se réfugient certains interprètes aujourd'hui. Il est souvent considéré comme totalement objectif de part son côté théorique: c'est l'analyse. Pour ceux-ci, l'analyse d'une oeuvre sur tous les plans (harmonique, rythmique...) conduit inéluctablement à la vision que le compositeur en avait et donc à une unique manière de la jouer. Ce point de vue est contestable. Liszt comme beaucoup de ses contemporains a fait une analyse très poussée de nombreuses oeuvres de J.S.Bach. Dans un de ces voyages, Liszt montre qu'il était tout à fait possible d'interpréter une oeuvre de différentes manières, celles-ci correspondant aux points de vue de différentes personnes. Annexe 1

Il y a donc une part de vision personnelle dans la manière de lire ce qui est écrit sur la partition et de le retranscrire en jouant.

Tous ces aspects de la technique sont ici séparés mais l'un n'existe pas sans les autres. Nous avons l'idée de devoir séparer chacun de ses éléments techniques comme des exercices peuvent demander à ne travailler qu'un point particulier. Mais ils toucheront forcément à tous les autres. Le rythme imposera un emploi de la pédale qui nous convient, et qui influera forcément sur le son, etc.

III. Technique et enseignement

Différentes écoles

Le développement de l'enseignement pianistique s'est construit depuis la création du pianoforte et tout au long du XIX^{ème} siècle via différents endroits du monde où se trouvaient des pédagogues qui ont marqué l'histoire de l'apprentissage. Ils ont formé bon nombres d'élèves qui pour certains sont devenus des maîtres à leur tour. Le premier pédagogue pour le piano reconnu est Carl Czerny. La première raison à cela est qu'il a fait une recherche sur la technique très approfondie et écrit plusieurs dizaines de cahiers d'études qui font encore date aujourd'hui chez certains professeurs même si les instruments sur lesquels Czerny jouait ont bien changé. La deuxième raison est qu'il a été le professeur de la personne dont est issue toute l'école moderne: Franz Liszt. Ce dernier a en effet vécu la quasi-totalité des innovations apportées à la facture du piano qui sont encore en vigueur actuellement. Il a donc acquis une technique la plus à même de s'adapter à toutes les possibilités de l'instrument. Ses élèves se sont ensuite installés dans de grandes villes et ont ainsi créé un endroit "d'attraction" que l'on a nommé "école". Nous avons par exemple Anton Rubinstein à Saint-Petersbourg ou Ferruccio Busoni à Berlin. C'est ainsi que ce sont créées les écoles dites française, russe, allemande... On remarque parfois qu'il existe en certains lieux une concentration de professeurs et pianistes de talent mais nous n'entendons pas parler d'"école". "Pour qu'il y ait "école", il faut qu'il y ait eu, plus qu'un concours de circonstances, la rencontre entre une personnalité visionnaire et l'émergence d'un génie national, voire d'une tradition musicale, d'un tempérament, d'une langue, d'une histoire."³³

L'école allemande préconise en premier lieu un refus de la virtuosité sans nécessité musicale. Elle a une vision globale de la musique dans le sens celle-ci ne se divise pas en différents aspects à plus petite échelle. Elle a donc un "respect" tout particulier pour l'harmonie et le contrepoint. Elle a une culture de l'orchestre à la recherche de l'harmonisation de tous les timbres de celui-ci. Les chefs d'orchestre sont très souvent pianistes. Hans von Bülow, figure emblématique de l'école, en est le parfait exemple. Au XIX^{ème} siècle, on distingue deux courants dans cette école. Mendelssohn milite pour la tradition classique du côté de Leipzig tandis que Liszt est lui un chef de file de la musique de l'avenir à Weimar.

³³ Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.211

L'école française est un idéal de clarté, de précision et de finesse. Il y a une vision souvent négative de cette école et peu de pianistes s'en réclament, la faute à ce jeu perlé réclamant une technique purement digitale que l'on entend souvent sous le nom de "technique des petits marteaux" et qui se rattache souvent au nom de Marguerite Long. Mais l'école française ne se limite pas à cela. Ce raffinement dans l'art de la suggestion a bien été inspiré par les compositeurs et les grands interprètes français. Chopin disait: "Circonscrire le son aux doigts n'est absurde que si on les sépare artificiellement du reste du corps."³⁴ et de l'esprit. Le mal français est peut-être de vouloir aplanir les différences que l'on pourrait avoir dans différentes régions françaises. L'école française veut garder un idéal fort sans se disperser.

L'école russe est synonyme de puissance, de virtuosité transcendante et d'infaillibilité. Mais dans l'idée de l'art russe, tout est lié, de l'instrument à la technique en passant par la spiritualité ou même d'autres formes d'arts. L'apprentissage chez l'école russe moderne, avec Heinrich Neuhaus, Alexandre Goldenweiser et Konstantin Igoumov, débute tout de même par cinq années de gammes et arpèges ! Attention, il ne s'agit pas de monter et descendre le clavier bêtement, mais de se concentrer pour trouver une égalité dans le toucher. Les élèves sont entraînés comme des sportifs de haut niveau. L'idée reste tout de même d'acquérir des moyens techniques hors du commun afin de les appliquer aux oeuvres de Rachmaninov et de Scriabine. Qu'importe où l'élève en est dans son apprentissage, il est préparé dans un but précis qu'il doit s'engager à réaliser avec acharnement. " Ne touchez jamais votre piano avec indifférence. Si vous n'arrivez pas à vous concentrer, promenez-vous dans la nature et chantez l'oeuvre dans votre tête, cela vous sera plus profitable."³⁵ Stanislav Neuhaus

Aujourd'hui, ce qui fait l'originalité de chaque école est beaucoup moins visible dans le jeu des interprètes, voire même entièrement fondu en une seule vision où tout le monde est unanime sur sa légitimité. La mondialisation y est peut-être pour quelque chose mais il nous reste tout de même des caractères liés à une tradition qui se voit parfois simplement par le choix du répertoire. Du fait de la naissance de talents dans ce monde pianistique fait de plus en plus d'académisme, nous pouvons dire que malgré le fait qu'ils puissent émerger d'un même conservatoire, cela n'est qu'un hasard et qu'il aurait pu réussir n'importe où.

Enseignement aux amateurs aujourd'hui

J'en suis conscient. A moins d'une chance équivalente à un énorme gain au loto, je n'enseignerai probablement pas à des élèves qui auront le talent et la réussite d'un Evgeni Kissin ou Alexandre Tharaud. Cependant, les témoignages de grands pianistes

³⁴ Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.211

³⁵ Ibid. p.212

professionnels, compositeurs et pédagogues sur la technique pianistique peuvent tout autant servir à développer des techniques chez des amateurs.

L'idée générale esthétique d'une oeuvre est pour moi la base de la technique. Bien qu'un élève dans ses premières années de pratique ne puisse pas jouer Scarbo de Ravel ou Islamey de Balakirev en raison de problèmes gestuels et digitaux qui dépassent ses moyens, il pourra tout de même, en les analysant et en les écoutant, avoir un avis sur la manière dont il préférerait les entendre et donc les jouer. Un élève qui n'a pas d'idée sur la conception d'une oeuvre et donc aucune idée sur une possible manière de l'interpréter ne progressera pas techniquement. En raison de la standardisation de l'interprétation au niveau professionnel, les jeunes pianistes en herbe s'imaginent devoir avant tout jouer sans fausses notes et en rythme et ne développent pas d'idée de différentes sonorités, ambiances et ne développent pas leur "âme" de musicien.

Il est bien sûr difficile en tant que pédagogue, d'insuffler cette idée lorsque nous avons un débutant qui a des difficultés à jouer un morceau d'une écriture des plus simples et qui ne recèle rien de transcendant musicalement. Mais il est impossible que cet élève n'ait pas une once de goût musical dû à sa culture et donc ne puisse pas construire son interprétation même d'une manière très simple. Je crois que dans tous les cas l'idée musicale est indissociable des moyens corporels.

Dans le cadre d'exercices dits de "techniques", nous pensons souvent que ceux-ci sont destinés à faire progresser la mécanique de l'élève. Cela peut être le cas s'ils sont travaillés sans intentions musicales mais cela ne sert en rien la musique. Philippe Cassard assure qu'il est possible de travailler une gamme avec une intention musicale. Nous pouvons la phraser et la nuancer différemment, nous pouvons même utiliser la pédale. Cela permet de l'intégrer ensuite dans un morceau. Cette idée d'isoler un élément musical pour le travailler hors contexte me pose une question. L'élément séparé a-t-il la même signification quand il est travaillé seul que quand il est à l'intérieur même d'un morceau ? Pour moi, il est évident que non. Martha Argerich le dit bien, ce n'est pas parce que nous faisons des exercices en tierces ou en octaves que nous saurons jouer l'étude pour les tierces ou les octaves de Chopin car la difficulté y est présente différemment³⁶. Un passage d'un morceau tient son sens dans le fait d'être placé à cet endroit précis où il se trouve de part l'intérêt qu'il apporte à pouvoir contraster, donner un effet, être une simple transition, etc. Une gamme de sol mineur dans la 1ère ballade de Chopin ou une polonaise n'aura jamais le même rôle quoi que l'on puisse déterminer dans notre manière de la jouer indépendamment de l'oeuvre où elle est présente, et donc ne se travaillera de la manière que le pianiste semble approprié qu'à l'intérieur de l'oeuvre elle-même.

³⁶ Martha Argerich sur la technique pianistique. Lien youtube: https://www.youtube.com/watch?v=l_86HRWzUIQ. extrait du documentaire " Martha Argerich et Charles Dutoit: la musique partagée". 1972 & 2004

Philippe Cassard émet néanmoins une idée sur la manière de travailler les gammes qui serait, à mon sens, un moyen de développer l'idée d'esthétique musicale chez les jeunes pianistes. La recherche d'interprétations différentes des gammes ou autres exercices suivis d'une explication de l'élève sur ses choix et ses ressentis peut aiguïser ses sens musicaux. Même si l'interprétation pianistique connaît une standardisation de nos jours, l'écoute d'une même pièce par différents interprètes peut également offrir aux élèves des visions différentes de cette oeuvre est permettre par la suite de construire leur interprétation.

Cependant, l'intérêt musical d'une pièce pour piano n'est pas forcément le premier des soucis d'un pianiste débutant. De par leur professeur qui leur donne des exercices à travailler sans aucun éveil à la conception musicale d'une oeuvre, certains élèves se font une idée de la manière de jouer du piano qui se réduit à jouer vite et sans faute. Cela peut d'ailleurs leur convenir parfaitement comme cela a été mon cas pendant plusieurs années.

Je me rends compte aujourd'hui que ce désir de jouer beaucoup de notes rapidement et fort n'est pas seulement dû à l'enseignement mais à l'évolution de la diffusion et la commercialisation de l'art pianistique. Les sites internet permettent en quelques minutes d'apprendre les notes d'un morceau mais il y est rarement question d'idée esthétique concernant celui-ci. De ce fait, les apprentis pianistes s'approprient ces différents tutoriels comme étant une vérité musicale et ne portent pas de réflexions sur ce qu'il aimerait entendre exactement au-delà du texte.

L'arrivée des synthétiseurs et pianos numériques n'est pas non plus un allié pour la diversification de la technique pianistique. On ne peut pas faire de pianos plus standardisés puisqu'ils ont tous le même point commun: leur son est produit électroniquement. Bien qu'il y ait eu des progrès faits sur le toucher et la palette de nuances qu'il est possible de réaliser, nous restons bien loin que ce que n'importe quel piano mécanique est capable de faire. Bien que la question du coût de l'instrument soit un atout pour les parents de jeunes apprentis, je pense qu'il s'agit d'un recul quant à l'apport au musicien. La sensibilité et l'âme du pianiste ne peuvent être autant en exergue qu'avec un "vrai" piano car, dans le cas de ce dernier, il y a l'idée d'un pianiste qui crée sa sonorité avec une liaison directe des doigts aux cordes de l'instrument via sa mécanique. Avec le piano électronique, cette liaison s'arrête aux touches du clavier sans aller jusqu'au son produit.

Acquérir une technique pianistique se faisant en partie en acquérant l'"image" sonore des oeuvres que nous jouons, la standardisation des pianos et de l'interprétation limite fortement les possibilités sonores qui s'offrent à nos pianistes amateurs, menant à une idée réduite de la technique pianistique.

Conclusion

La technique du piano est donc un tout. Elle est constituée tout autant des péripéties des doigts sur le clavier que de l'idée globale que possède son interprète sur le son, le tempo et tout autre paramètre musical qu'il souhaite réaliser.

Cette technique se standardise de plus en plus aujourd'hui.

D'une part, avec la standardisation des instruments par la domination de Steinway. La grande diversité des instruments qui règne au début du XIXème siècle n'est plus. Aujourd'hui, la plupart des enregistrements et des concerts sont réalisés sur des pianos du géant américain et les rares facteurs qui perdurent, en excluant ce dernier, utilisent pour la plupart les mêmes éléments mécaniques.

D'autre part, par la standardisation de l'interprétation. La commercialisation de l'art a dirigé la technique vers une idée de précision digitale à maîtriser aux dépens de tout apport musical personnel. Les différentes "écoles" pianistiques du monde qui offraient chacune une vision différente sur le répertoire ont disparu du paysage musical et se sont fondues en une seule manière d'interpréter chaque compositeur du répertoire.

Cependant, la technique du piano reste propre à chaque pianiste. Au-delà du modèle des pianistes professionnels d'aujourd'hui et d'hier, chaque pianiste amateur de tout niveau d'apprentissage peut développer une technique personnelle. L'enseignement aux amateurs a un certain rôle à jouer dans le développement et la diversification de la technique. Chaque enseignant se doit de faire explorer les infinies possibilités qui recouvrent la technique pianistique par la découverte de différents instruments, de différentes manières de jouer, de différentes écoutes de plusieurs époques, etc.

Faire acquérir un intérêt musical sur un morceau à un élève, et lui donner les moyens d'arriver à un son idéal d'interprétation sur tous les aspects que ce soit est pour moi le travail principal de tout enseignant aujourd'hui.

" Tu aimes ce que tu fais ? Oui ? Alors tu as une formidable technique !" Friedrich Gulda³⁷

Annexes

Annexe 1

En août 1844, Liszt, en tournée dans les provinces françaises, s'arrêta à Montpellier. Il fut accueilli par Laurens d'une façon un peu arrogante.

" Vous passez [...] pour un aussi grand charlatan que grand artiste ! [...] J'ai à vous demander [...] de me faire entendre une certaine pièce de Sébastien Bach pour orgue, avec pédalier obligé, [...] celle en la mineur d'une difficulté dont vous seul au monde pouvez vous rendre maître...

- Tout de suite. Comment voulez-vous que je vous la joue ?

- Comment ? ... mais comment on doit la jouer !

- La voici une première fois comme l'auteur a dû, je crois, la comprendre, l'exécuter ou désirer qu'elle soit exécutée."

Et de jouer; ce fut très beau, la perfection même du style classique et voulu en tout de l'original.

" La voici maintenant comme je la sens, avec un peu de pittoresque, de mouvement, l'esprit plus moderne et les effets propres à l'interprétation d'un instrument singulièrement perfectionné."

Nouvelle exécution augmentée d'exquises nuances mais non moins admirable.

" Enfin, une troisième fois, la voici comme je la jouerais... en charlatan, pour un public à étonner, à esbroufer..."

Et, allumant un cigare qu'il passait par instants d'entre les lèvres aux doigts; et exécutant parmi ses dix doigts la partie marquée pour les pédales et se livrant à d'autres tours de force et de prestidigitation, il fut prodigieux, incroyable, fabuleux et remercié avec enthousiasme.

Joël-Marie FAUQUET, Antoine HENNION. La Grandeur de Bach, L'amour de la musique en France au XIXème siècle. Fayard, 2000. p.76

³⁷ Olivier BELLAMY. Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014. p.639

Bibliographie

Livres

Carl Philipp Emanuel BACH, Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin. Editions Robert Martin, 2009.

Olivier BELLAMY, Dictionnaire amoureux du piano. Plon, 2014.

Lucette DESCAVES, Un nouvel Art du piano. Fayard, 1966.

Jean-Jacques EIGELDINGER, Chopin vu par ses élèves. Neuchâtel, la Baconnière, 1988.

Marc FRISCH, Une histoire du piano à l'usage de ceux qui l'aiment ou le détestent. Riveneuve, 2013.

Bernard GAVOTY, Alfred Cortot, biographie. Buchet Chastel, 2012.

Dieter HILDEBRANDT, Le roman du piano. Actes sud, 2003.

Raoul KOCZALSKI, Frédéric Chopin Conseils d'interprétation. Buchet/Chastel, 1998.

Heinrich NEUHAUS, L'art du piano. Van de velde, 1971.

Bernard SEVE, L'instrument de musique, une étude philosophique. Seuil, 2013.

Nicolas SOUTHON, Alexandre Tharaud Piano intime, Conversations avec Nicolas Southon. Philippe Rey, 2013.

Pascal VANDERVELLEN, Le piano de style en Europe, des origines à 1850. Mardaga, 1994.

Articles

Frédéric GAUSSIN, "Le Piano", La lettre du musicien, n°426, décembre 2012, pp.29-73.

Partitions/méthodes

Cortot Chopin 12 études op.10 pour piano Edition de travail avec commentaires d'Alfred Cortot. Salabert éditions, 1997.

Le pianiste virtuose en 60 exercices par C.L.HANON. Schott.

Lina VINCK, L'enfant au clavier, volume 1. Editions Delrieu.

Mémoires

Youlia CORIC, L'école de musique ou de technique, mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, 2002.

Damien HOVELAQUE, Enseigner la technique instrumentale. Des finalités au bout des doigts, Mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, 2009

Web

Martha Argerich sur la technique pianistique. Lien youtube: https://www.youtube.com/watch?v=l_86HRWzuIQ

Emissions radiophoniques

Aspects de la technique pianistique, Le matin des musiciens du mercredi. France musique. France, Paris. 26 mars 2014