

TABLE DES MATIÈRES

En guise de préface	11
CHAPITRE I. — L'image esthétique de l'œuvre musicale	17
CHAPITRE II. — Du rythme	39
CHAPITRE III. — Le son	63
CHAPITRE IV. — Acquisition de la technique	
<i>I. Considérations générales</i>	89
<i>II. L'assurance, base de liberté</i>	94
<i>III. L'appareil moteur</i>	98
<i>IV. L'aisance</i>	103
<i>V. Eléments de la technique pianistique</i>	115
<i>Complément I. — Le doigté</i>	141
<i>Complément II. — La pédale</i>	157
CHAPITRE V. — Le maître et l'élève	169
CHAPITRE VI. — L'activité de concertiste	203
En conclusion	213
Notice biographique	229
Index des noms cités	237

L'image esthétique de l'œuvre musicale

J'avoue que ce titre éveille en moi des doutes; bien que la notion qu'il exprime soit communément admise et que tout le monde s'accorde à la juger raisonnable, claire et valable.

Mais que signifie l'*« image esthétique »*, sinon la musique elle-même, la matière sonore vivante, le discours musical avec ses lois, ses composantes que l'on nomme harmonie, polyphonie, etc... à la forme définie et au contenu poétique et émotionnel? Que de fois ai-je entendu des élèves qui n'avaient pas reçu de véritable formation musicale et artistique, c'est-à-dire d'éducation esthétique musicalement peu développée, tenter d'interpréter une grande œuvre! Faute de comprendre le discours musical, ils le transformaient en balbutiement confus. Une pensée nette se muait en bribes informes, un sentiment puissant en vains efforts, une logique profonde en effet sans cause, des images poétiques en prosaïques régurgitations. Quelle *« technique »* pallierait ces défauts? Un jour, un de mes élèves, qui abandonna la musique par la suite pour devenir un excellent ingénieur, me joua les deux merveilleux accords finaux de la 1^{re} Ballade de Chopin d'une manière si inexpressive et prosaïque que je ne pus m'empêcher de lui dire : « On croirait entendre l'employé du métro crier : Attention à l'arrivée du train! ».

C'est ainsi que se présente un jeu où l'image esthétique est déformée, n'occupe pas une position centrale ou même fait complètement défaut.

Comme exemple d'une exécution diamétralement opposée, on peut citer le cas de Sviatoslav Richter. Quand il déchiffre à première vue une œuvre pour piano, un opéra ou une symphonie, il joue de manière quasi parfaite, tant au point de vue du contenu que de la technique (qui, en l'occurrence, ne font qu'un).

Pourquoi ces exemples contradictoires, me dira-t-on? D'abord, tout ce qui a été dit et écrit au sujet de « l'image » (à de rares exceptions près) l'a été en vue d'un imaginaire élève moyen. Or, nous savons par expérience qu'il existe aussi bien des élèves médiocrement doués que des sujets dotés de talents exceptionnels, et les uns comme les autres sont amenés à travailler sur l'image esthétique. Ce sont tous des êtres vivants et réels qui ne se ressemblent en rien et occupent en rangs serrés tous les degrés entre la nullité et le génie, avec les innombrables variations et déviations qu'entraînent les caractéristiques de chaque individu. Il en ressort que dans chaque cas le travail sur l'image esthétique revêt une forme différente.

Ensuite, il apparaît que, plus l'élève est doué, moins le travail sur « l'image » est ardu, car la musique, pour lui, se déchiffre à livre ouvert.

Pour Sviatoslav Richter, par exemple, ce travail est pratiquement inexistant. Il lui suffit « d'apprendre » telle ou telle œuvre. Là commence le travail immense, approfondi et passionnant que l'on a coutume de nommer, chez les grands artistes, « les affres de la création ».

Ce n'est pas le manque de talent qui a fait recommencer au grand peintre Vroubel plus de quarante fois la tête de son « Démon », mais, au contraire, son génie.

On peut me reprocher de parler de Richter qui possède des dons uniques : « Nous autres, professeurs, devons prendre pour repère des élèves moyens et peut-être même en dessous de la médiocrité. Les Richter sont des « forces de la nature » qui ne nous intéressent pas ». Je m'inscris en faux contre cette opinion.

En raisonnant ainsi, nous nous berçons des mots « talent », « génie », « force de la nature », nous nous détournons lâchement du problème brûlant qui doit au premier chef occuper le pédagogue chercheur.

Je suis persuadé qu'une méthode d'enseignement dialectiquement fondée doit embrasser tous les degrés du talent, de l'élève musicalement peu doué (car lui aussi doit apprendre la musique, qui est un élément de culture au même titre que le reste) jusqu'à la géniale force de la nature.

Si une méthode d'enseignement se concentre uniquement sur un secteur limité (« l'élève moyen »), elle est incomplète et inopérante.

Du Rythme

Am Anfang war der Rhythmus (H. von Bülow)

La Musique est un processus sonore qui se déroule dans le temps, et non un instant ni un état figé. Simple conclusion logique : le son et le temps forment les deux éléments de base qui déterminent tout apprentissage de la musique et définissent tout le reste.

On a écrit sur le rythme le meilleur et le pire. Je ne compte pas, ici, approfondir ce vaste sujet. Je me contenterai simplement d'exposer quelques réflexions sur le rythme, élément prépondérant de la musique.

On a raison de comparer le rythme aux pulsations d'un organisme vivant : non pas au mouvement d'un balancier, au tic-tac d'une montre, au battement d'un métronome (qui sont mesure et non rythme), mais à des phénomènes comme le pouls, la respiration, le déferlement des vagues, l'ondoiement des champs de blé.

En musique, le rythme et la mesure se rapprochent, particulièrement dans les marches militaires (où le pas du soldat tend à marquer la mesure avec une exactitude mécanique), mais ils ne se confondent jamais. Le pouls d'un homme en bonne santé est régulier, mais ralentit ou accélère selon ses impressions physiques ou psychiques. De la même façon que tout organisme vit selon un rythme égal, une œuvre musicale demande à être interprétée en mesure, cette mesure étant plus proche du battement du cœur que de l'enregistrement d'un sismographe pendant un tremblement de terre.

Une exigence du rythme « sain » est de maintenir constante la somme des variations rythmiques et de veiller que leur moyenne arithmétique (c'est-à-dire le temps nécessaire à l'exécution d'une œuvre divisée par l'unité de mesure, par exemple la noire) soit elle aussi constante et égale à une unité métrique de base.

Il existe une analyse rythmique très intéressante, faite par S. Skrebkov, du *Poème de Scriabine*, op. 32, joué par l'auteur. Malgré les très fortes différences des tempi, des rubati, la moyenne arithmétique, en l'occurrence la durée des noires, reste invariable et fidèle au métronome. Je répète souvent à mes élèves que le mot « rubato » provient de l'italien « rubare », qui signifie voler. Si vous dérobez du temps au cours de l'interprétation d'un morceau sans le restituer rapidement, vous n'êtes qu'un voleur. Si vous accélérez, n'omettez pas de ralentir pour rester honnête et rétablir l'équilibre et l'harmonie.

Un jeu dénué de pivot rythmique, coupé de la logique du temps et du déroulement dans le temps m'apparaît comme un bruit informe. Le discours musical est défiguré, méconnaissable, impossible à identifier. Des sons spasmodiques, non coordonnés, sont loin du balancement harmonieux et paisible des vagues. Vu deux maux, l'exécution métrique ou arithmétique, je préfère le premier. Mais l'interprétation artistique vivante, sentie, est aussi éloignée de l'un que de l'autre.

Les accélérations ou ralentissements injustifiés de certains interprètes donnent l'impression d'une monotonie et d'un ennui plus grand que celui d'une exécution trop mesurée, bien que l'exécutant s'évertue visiblement à présenter une interprétation variée et intéressante. Le rythme se venge d'avoir été transformé en spasme, en convulsion chronique, en frénésie! Mais qu'un véritable rubato, joué par un artiste authentique, est beau! On retrouve le règne de la dialectique. Plus un artiste a le sentiment de la structure rythmique, plus il peut se permettre de s'y soustraire, toujours d'une façon logique qui accentue sa primauté. Souvenez-vous du jeu d'un Rachmaninov, d'un Cortot et de quelques autres!

Il me semble que, dans le rythme comme dans tout art, l'équilibre, la subordination et la correspondance des parties doivent toujours avoir le dessus. Mais qu'est-ce que l'équilibre? Il est d'abord la conscience d'un ensemble. Le Parthénon est harmonieux, l'église de Basile-le-Bienheureux l'est également dans sa prodigieuse fantaisie, et aussi l'absurde Palais des Doges à Venise. En revanche, la maison que j'habite, au 14 de la rue Tchkalov, ne l'est certainement pas.

Il est aussi difficile de parler de l'équilibre rythmique qu'aisé de le percevoir, car son action est directe. Lorsqu'il est vraiment atteint, nul ne peut y rester insensible. Lorsque j'écoute Richter, ma main