

**ETAPES D'ECOUTE
PENDANT LA PREPARATION
& L'EXECUTION PIANISTIQUE**

RESUME – L'écoute est l'interaction fondamentale avec la musique. En s'appuyant sur les idées des psychologues de la musique, interprètes et musicologues, trois étapes d'écoute ont été définies : la première incluant fondamentalement l'écoute intérieure ou « l'écoute de la partition », la deuxième le travail surveillé qui combine l'écoute intérieure et l'écoute physique, et la dernière étape l'exécution proprement dite, qui montre ce que le pianiste a été capable d'écouter à partir de la partition. L'objectif de ce travail vise à explorer l'expérience d'écoute pendant ce processus. L'auteur présente le résumé d'interviews de pianistes renommés et fait une comparaison avec la littérature, passée en revue au deuxième chapitre, en offrant des suggestions et des indications pour que l'on profite au maximum de l'écoute pendant la préparation et l'exécution pianistique.

ABSTRACT – Many musicians agree that listening is the foundational interaction with music. Supported by the ideas of music psychologists and musicologists, the author has defined three stages of listening: the first stage involves consciously monitoring practice that combines inner hearing and physical hearing, and the final stage, the performance itself, gives evidence of what the performer was able to hear from the score. The purpose of the study was to explore pianists' listening experiences related to these three stages. Interviews were conducted with selected pianists of international renown who are currently active as performers. After having summarized the ideas and information from these interviews, the author compared them with the literature reviewed in the second chapter of the essay, offering suggestions or guidelines for listening during the three stages of preparation and execution in piano performance.

Zélia CHUEKE, pianiste-concertiste, docteur de l'université de Miami, membre de l'OMF, est actuellement professeur à l'université du Parana à Curitiba (Brésil).

Université Paris-Sorbonne

Observatoire Musical Français



**ETAPES D'ECOUTE
PENDANT LA PREPARATION
&
L'EXECUTION PIANISTIQUE**

Zélia CHUEKE

Documents de recherche OMF
Série « Didactique de la musique »
n° 30 – novembre 2004

© 2003, Observatoire Musical Français
Université Paris-Sorbonne
1, rue Victor Cousin
75005 Paris

Fax 01 40 46 25 88
<http://www.omf.paris-sorbonne.fr>

ISBN 2-84591-111-4 ISSN 1258-4349

Chapitre 1

INTRODUCTION ET MÉTHODOLOGIE¹

Pour la majeure partie des musiciens, l'écoute constitue l'interaction fondamentale avec la musique², du point de vue du compositeur, de l'interprète et du public.

Ayant observé son propre processus de préparation d'une exécution pianistique, depuis la première approche jusqu'au moment de l'exécution proprement dite, l'auteur définit trois étapes d'écoute en s'appuyant sur les idées de psychologues de la musique, d'interprètes et de musicologues. Ramona Quinn Wis³ déclare par exemple que notre compréhension de la musique est fondée sur notre capacité d'écouter ce qui se passe dans une oeuvre musicale et de donner libre cours à l'imagination. John Blacking⁴ soutient que la perception d'ordre sonore, qu'elle soit innée ou apprise, doit être mentalement enregistrée avant de se traduire en musique et Martyn Evans⁵ affirme que l'interprète démarre un processus d'écoute dans lequel le public et lui-même sont également impliqués.

La première étape de ce processus implique fondamentalement l'écoute

¹ Ce document présente le résumé, traduit en français, de ma thèse doctorale *Stages of Listening during Preparation and Execution of a Piano Performance*, University of Miami, 2000. Le texte a été relu et corrigé par Elisabeth de Lavigne, que je remercie infiniment.

² Bennett Reimer and Jeffrey E. Wright, eds., *On the Nature of Music Experience* (Niwot, CO: University Press of Colorado, 1992), 231.

³ Ramona Quinn Wis, "Aaron Copland," in *On the Nature of Music Experience*, ed. Bennett Reimer and Jeffrey E. Wright (Niwot, CO: University Press of Colorado, 1992), 62.

⁴ John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1973; reprint, 1974), 11.

intérieure, c'est-à-dire "l'écoute de la partition". Pendant cette étape, le pianiste construit une image de l'oeuvre avec un objectif musical bien défini, qui guidera son travail d'apprentissage et de préparation. Pendant la deuxième étape, il est conscient de l'écoute intérieure qui guide ses mains; l'écoute physique est aussi présente et le pianiste peut vérifier si le résultat sonore est en accord avec l'image qu'il avait construite mentalement. À l'inverse, sa relation à la partition s'enrichira en utilisant ce type d'auto-surveillance. La dernière étape, l'exécution proprement dite, est la preuve de ce que le pianiste a été capable d'écouter à partir de la partition. L'activité d'écoute à ce moment précis inclut avant tout la surveillance de l'exécution. Le pianiste écoute intérieurement le stimulus musical avant de jouer, évalue les résultats et réalise le lien avec le prochain stimulus. Il combine, grâce à cette vigilance, un profond engagement avec la musique, et une réelle satisfaction en tant qu'auditeur.

Bamberger⁶ fait observer que les musiciens parlent beaucoup plus de leur écoute d'un morceau que de leur connaissance, mais en fait aucune oeuvre n'a été publiée à ce jour avec les descriptions, par les pianistes professionnels, de leurs expériences d'écoute pendant le travail de préparation d'une exécution.

Comprenant que les pianistes en général pourraient tirer profit de l'expérience d'autres pianistes, l'auteur a interviewé entre 1998 et 1999 des pianistes renommés au *Salzburger Festspiele*, au *Mozarteum* de Salzbourg, au séminaire d'été de l'Université de Miami à Salzbourg, au *Salzburger Schlosskonzerte* et à l'Université de Miami en Floride. Leurs biographies figurent dans l'annexe A. La richesse des résultats des interviews est due de façon significative à la différence de nationalité, d'âge et de formation de ces artistes

⁵ Martyn Evans, *Listening to Music* (London: The Macmillan Press, 1990), 48.

⁶ Jeanne Bamberger, "Coming to Hear in a New Way", in *Musical Perceptions*, ed. Rita Aiello and John Sloboda (New York: Oxford University Press, 1994), 131.

ainsi qu'aux orientations variées de leurs carrières.

Les interviews incluent trois questions générales relatives aux trois étapes du processus de préparation d'une exécution pianistique et si possible, portant spécifiquement sur plusieurs morceaux qu'ils avaient déjà joués ou devaient jouer à l'époque des interviews. Voici les questions :

1. Arnold Schoenberg⁷ enseignait à ses élèves de ne pas jouer les morceaux qu'ils voulaient étudier avant de les lire silencieusement, en construisant mentalement une image sonore. Bien avant lui, Schumann⁸ déclarait que les musiciens doivent écouter la musique directement sur la partition. Que recherchez-vous lors de votre première approche d'une oeuvre que vous envisagez d'inclure dans votre répertoire ?

2. Koussevitzky apprenait un morceau en lisant la partition d'un seul trait, comme un roman, et ensuite une deuxième fois, prenant note de chaque effet qu'il voulait obtenir. Seulement alors il se sentait prêt pour la répétition d'orchestre. Selon Claudio Abbado⁹, « les difficultés techniques n'existent pas ; c'est seulement le manque de compréhension musicale. Comment pourriez-vous appliquer cette approche à votre travail de pianiste ?

3. L'exécution a été décrite comme une combinaison de vigilance, d'engagement émotionnel et de plaisir. Êtes-vous d'accord avec cette description ? Pourriez-vous parler de votre expérience dans ce sens ?

⁷ Arnold Schönberg, *Style and Idea* (Berkeley: University of California Press, 1984), 388.

⁸ Robert Schumann, *On Music and Musicians* (New York: Pantheon Books, 1952), 31.

⁹ Claudio Abbado, interrogé par Helena Matheopoulos, *Maestro: Encounters with Conductors of Today* (New York: Harper & Row, Publishers, 1982), 81.

L'auteur a présenté un résumé des interviews, établi une comparaison entre ce matériel et la littérature passée en revue au deuxième chapitre, et proposé au dernier chapitre ses conclusions et suggestions concernant les trois étapes d'écoute pendant la préparation et l'exécution pianistique.

Chapitre 2

ANALYSE DE LA LITTÉRATURE

« Il existe plusieurs domaines d'habileté musicale. Ils incluent la composition, l'exécution, l'écoute et l'analyse »¹. La majeure partie des recherches sur l'écoute est axée sur la communication entre l'interprète et le public (Nakamura², Ohgushi³, Gabrielsson⁴ et Waterman⁵). Rita Aiello⁶ écrit sur les difficultés rencontrées par les psychologues lorsqu'ils tentent d'élaborer un type de recherche susceptible d'explorer les événements qui se succèdent pendant l'écoute d'un morceau musical. Sloboda⁷ explique que ces difficultés naissent du manque de compréhension du processus d'écoute, puisqu'il n'est pas observable physiquement.

« L'interaction fondamentale avec la musique est l'écoute. Le compositeur écoute en composant, l'interprète en jouant - tous deux produisant les sons qui

¹Bennet Reimer and Jeffrey E. Wright, eds. *On the Nature of Musical Experience* (Niwot, CO: University Press of Colorado, 1992), 234.

²Toshie Nakamura, "The Communication of Dynamics Between Musicians and Listeners through Musical Performance". *Perception and Psychophysics* 41 (1987): 252-533.

³Kengo Ohgushi, "How Are Player's Ideas Conveyed to the Audience?" *Music Perception* 4, no. 4 (1987): 311-324.

⁴Alf Gabrielsson and Patrik N. Juslin, "Research Note: Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listeners' Experience". *Psychology of Music* 24 (1996): 68-91.

⁵Mitch Waterman, "Research Note: Emotional Responses to Music: Implicit and Explicit Effects in Listeners and Performers". *Psychology of Music* 24 (1996): 53-67.

⁶Rita Aiello, "Can Listening to Music Be Experimentally Studied?", in *Musical Perceptions*, ed. Rita Aiello and John Sloboda (New York: Oxford University Press, 1994), 273-282.

⁷John Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (New York: Oxford University Press, 1985), 151.

seront entendus par les autres»⁸; la fonction de l'interprète consisterait à établir un lien entre le compositeur et le public. Si l'on considère que les compositeurs entendent la musique intérieurement avant de l'écrire et que la relation avec le message musical commence dès le premier contact avec la partition, on peut en déduire que l'interprète sera capable, à ce moment-là, de l'entendre et de la garder intérieurement.

Langer⁹ déclare que le résultat du travail de l'interprète est défini par la relation entre l'écoute intérieure et l'écoute physique. Basée sur le même concept, la littérature présentée dans ce chapitre est organisée autour des trois étapes de l'écoute pendant la préparation et l'exécution pianistique.

Première étape de l'écoute

La première étape implique comme fondement de base l'écoute intérieure ou l'écoute de la partition. Pendant cette étape, le pianiste construit une image du morceau, avec un objectif musical bien défini qui guidera son travail de préparation.

Arnold Schönberg¹⁰ interdisait à ses élèves de jouer un morceau avant de l'avoir lu silencieusement, en construisant mentalement l'image sonore du morceau. Blacking¹¹ a suggéré que la perception sonore, qu'elle soit innée ou apprise, doit être mentalement enregistrée avant de se traduire en musique.

⁸Bennet Reimer and Jeffrey E. Wright, eds., *On the Nature of Musical Experience*, 231.

⁹Susanne Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), 135.

¹⁰ Arnold Schönberg, *Style and Idea* (Berkeley: University of California Press, 1984), 388.

¹¹ John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle and London: University of Washington Press, 1973; reprint, 1974), 11.

Heinrich Neuhaus¹² déclare que la musique doit passer par un processus de développement intérieur complet avant d'être jouée au piano. C'est aussi l'opinion de Susanne Langer¹³ selon laquelle on écoute mentalement, en guidant les mains de la même façon que l'on guide la voix.

Lire la Musique

Plusieurs auteurs établissent une analogie entre notre approche du message musical et celle d'un texte littéraire.

Harry Levin¹⁴ explique que, quand on lit silencieusement, l'attention ne se disperse pas entre les yeux et la voix, de façon à se consacrer totalement à la signification du texte; les unités dans chaque phrase apparaissent alors plus étendues et plus significatives. Le lecteur, en remuant les lèvres pendant la lecture silencieuse, perd l'avantage de la transformation immédiate des mots en idées. En revanche, sans l'obligation de prononcer les mots, son attention peut se fixer entièrement sur le matériel à lire, en essayant de découvrir son essence.

Le musicien expérimenté est capable de construire mentalement la structure d'un morceau simplement par sa lecture; il est capable d'écouter et de sentir la musique de la même façon que nous pouvons écouter cette phrase sans avoir besoin de la prononcer. Il est capable, comme l'affirme Churchland¹⁵, de construire mentalement le son d'un accord qu'il n'a jamais entendu. Si par exemple on

¹² Heinrich Neuhaus, « In Lieu of a Preface », *The Art of Piano Playing* (London: Barrie & Jenkins, 1973), 1.

¹³ Susanne Langer, *Feeling and Form*, 140.

¹⁴ Harry Levin, "Reading Silent and Aloud", in *Perception and its Development: A Tribute to Eleanor J. Gibson*, ed. Anne D. Pick (Hilldale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates), 170.

¹⁵ Paul Churchland, "Reduction and Qualia and the Direct Introspection of Brain States", *The Journal of Philosophy* 82, no.1 (1985), 26.

précise les notes d'un accord, mettons *Fa#9* lui ajoutant une 13^e et en le jouant ensuite, cet accord sera reconnaissable parmi trois ou quatre autres.

Langer¹⁶ explore aussi l'idée que pour ceux qui sont capables de lire la musique, celle-ci devient audible à travers la partition, comme les mots à travers un texte littéraire. Elle se demande si quelqu'un ayant appris à lire la musique dès l'enfance ressentirait le même plaisir qu'à la lecture silencieuse d'un bon livre. Pour Calvin Brown¹⁷ la réponse est "oui". Ayant constaté qu'une lecture silencieuse de la musique est possible, il considère que les structures tonales et les structures littéraires se « présentent à l'oreille » essentiellement de la même façon.

Robert Schmitz¹⁸ ne croit pas, d'une façon générale, les interprètes suffisamment capables d'écouter intellectuellement ce qu'ils lisent, donc d'anticiper la façon dont la musique va sonner avant de l'avoir jouée. À ce propos, Brown explique que les notes imprimées sur la partition ne sont pas la musique mais de simples symboles suggérant aux interprètes les sons qu'ils sont censés produire. « Cela est vrai aussi pour la littérature et une personne illettrée ne ferait jamais cette confusion. Également, nous les musiciens ne faisons pas cette erreur parce que nous sommes quasiment 'illettrés musicalement'. »¹⁹

Écouter d'autres exécutions

Le pianiste András Schiff²⁰ a déclaré que les pianistes ne savent pas lire les partitions, finissant par reproduire ce qu'ils ont écouté chez d'autres interprètes.

¹⁶ Susanne Langer, *Feeling and Form*, 145.

¹⁷ Calvin Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (Hannover and London: University Press of New England, 1987), 8.

¹⁸ Robert Schmitz, *The Capture of Inspiration* (New York: Carl Fisher, 1935), 3.

¹⁹ Calvin Brown, 8.

²⁰ András Schiff, "Schumann, der Dichter" interviewé par Harald Goertz, 10 August 1998. *Hörsaal 230*, Salzburg.

Dina Koston²¹ suggère que la grande différence entre le musicien professionnel et l'amateur ayant une "bonne oreille", est la conscience que le professionnel a de l'écoute et qui lui permet de l'utiliser au-delà de la simple imitation. Le musicien professionnel doit, selon elle, être capable de tirer cette expérience directement de la partition.

Dans une autre perspective, Jose Bowen²² soutient que les interprètes ne doivent pas analyser l'interprétation pour être capables de jouer ; étant donné la distance existant entre l'écriture musicale et le son, l'écoute des enregistrements peut les aider à prendre les bonnes décisions concernant leur interprétation. Il explique que les analyses de l'interprétation portent sur la façon dont sonne la musique, prenant en compte les attitudes, les gestes, le contexte social aussi bien que la réponse du public. Les nombreux enregistrements d'interprétations individuelles disponibles aujourd'hui permettent d'étudier les diverses traditions en la matière et, selon Bowen, il ressort de leur écoute que certaines règles acceptées comme définitives ne le sont pas toujours. Par exemple, "ne jouez pas plus vite en augmentant le volume du son" ou "jouez toujours avec une sonorité cantabile", ou encore, "la valeur d'une blanche équivaut exactement au double d'une noire", ne sont que des conventions enregistrées dans notre mémoire depuis notre enfance.

En revanche, du fait de la disponibilité de ces enregistrements, les interprètes jouent de plus en plus pour des auditeurs qui ont déjà dans leur mémoire une idée de la façon dont la musique devrait sonner. Ils sont même parfois si habitués à une seule version qu'ils ne pourraient pas en apprécier d'autres. L'interprétation parfaite de la sonate *Waldstein* de Beethoven ne consisterait pas en un recueil

²¹ Dina Koston, "Research Note: Musicology and Performance: The Common Ground", *Current Musicology* 14, 121.

²² Jose Bowen, "Why Should Performers Study Performance? Performance Practice vs. Performance Analysis", *Performance Practice Review* 9, no. 1 (1996): 19.

d'impressions appartenant au passé puisqu'elle grandit dans notre mémoire. Enrichie par toutes les interprétations que nous avons écoutées, elle fleurit dans notre imagination²³. Cela est vrai aussi bien pour le public que pour les interprètes.

C.P.E.Bach²⁴ donne des conseils aux interprètes. Il leur recommande d'écouter les musiciens expérimentés pour apprendre l'essence de l'interprétation, et surtout de ne pas laisser passer l'opportunité d'écouter le chant, expliquant que c'est de cette façon que l'instrumentiste apprendra à penser la musique ; il ajoute qu'il est très important de chanter les mélodies instrumentales pour arriver à comprendre la meilleure façon de les jouer.

Il est vrai que l'écoute de plusieurs interprétations peut aider les pianistes à prendre des décisions importantes. Par exemple, Vladimir Feltsman a attribué son intérêt pour les *Variations Goldberg* de J.S. Bach, à son écoute de l'interprétation de Glenn Gould. Sviatoslav Richter a déclaré qu'après en avoir écouté une interprétation parfaite, il décida de ne jamais jouer le morceau en question. Il cita en exemple l'interprétation par Neuhaus du *Concerto pour piano L'Empereur* de Beethoven.

Choisir l'interprétation : en construisant l'individualité

Selon Bamberger²⁵ les musiciens parlent plutôt de leur écoute d'un morceau que de leur connaissance ; cette approche est liée à l'idée que l'interprète, en choisissant une interprétation particulière, est en fait « en train de décider

²³ Bernard Holland, "Music and Performer, an Unstable Compound", *New York Times*, 1 November 1998.

²⁴ C.P.E.Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (New York: W.W.Norton, 1949), 151-152.

²⁵ Jeanne Bamberger, "Comming to Hear in a New Way", in *Musical Perceptions*, ed. Rita Aiello and John Sloboda (New York: Oxford University Press, 1994), 131.

comment il voudrait que le morceau soit écouté »²⁶. Cette décision se fonde sur sa perception du morceau et sur sa façon de grouper les éléments musicaux. Dans ce sens, Joel Lester²⁷ mentionne deux interprétations différentes de la *Sonate K. 331* de Mozart par deux grands pianistes : Vladimir Horowitz et Lili Kraus. Dans l'interprétation par Lili Kraus du *Menuet*, enregistrement daté de 1966, l'accord de dominante de la mesure 40 est résolu sur l'accord de tonique de la mesure 41, le premier thème finissant sur le temps fort, au moment où débute le deuxième thème. Dans son récital au Carnegie Hall en 1966, Vladimir Horowitz réalise une demi-cadence à la mesure 40 au lieu de poursuivre la phrase sur la mesure suivante. Il ajoute un *ritardando* et un *diminuendo*, respirant fortement avant de commencer la phrase suivante, mesure 41.

Comprendre pour interpréter : connaissance et intuition

Plusieurs musiciens trouvent que la connaissance peut enrichir l'écoute et la compréhension d'un morceau. Dans l'étude de Mitch Waterman²⁸ sur la réponse émotionnelle à la musique, la troisième expérience a été faite avec deux couples de musiciens professionnels. Deux interprétations différentes ont été enregistrées avec chaque couple, qui ont fait une lecture à vue du morceau en question. Concernant l'analyse qualitative, les musiciens plus expérimentés ont fait des commentaires directement liés aux aspects musicaux, émotionnels et musicologiques.

²⁶ Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983), 63.

²⁷ Joel Lester, "Performance and Analysis. Interaction and Interpretation", in *The Practice of Performance: Studies in musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge University Press, 1995), 199.

²⁸ Mitch Waterman, "Research Note: Emotional Responses to Music. Implicit and Explicit Effects in Listeners and Performers", *Psychology of Music* 24 (1996): 64.

Kacper Miklaszewski²⁹ a mentionné une expérience unique faite par Wicinski (1950) ; ce travail montre comment Sviatoslav Richter, Emil Gilels et Heinrich Neuhaus avaient l'habitude de travailler quand il s'agissait d'inclure une nouvelle oeuvre à leur répertoire. Il ressort essentiellement de ce travail qu'ils commençaient par prendre connaissance du morceau pour se faire une première idée de la façon dont la pièce devait être jouée. Micklaszewski a aussi travaillé avec un étudiant qui a enregistré l'étape initiale de sa préparation des *Feux d'artifice* de Debussy en y ajoutant ses propres commentaires. La situation était celle d'un musicien recevant le message du compositeur à travers la partition et possédant la connaissance musicale suffisante pour le communiquer. A partir des commentaires faits par le pianiste, Micklaszewski a conclu que le musicien s'était essentiellement employé à construire mentalement – et le plus vite possible – une idée de la musique. Tous les éléments sont présents : la combinaison du rythme et de la mélodie, la texture, la valeur expressive, inspirant son jeu sur le clavier.

Selon Landau³⁰, le succès d'une exécution est atteint quand les convictions de l'interprète sont communiquées au public. Cette conviction résulte à la fois de la compréhension consciente par l'interprète des intentions du compositeur et de sa propre intuition et idéologie. Lerdahl et Jackendoff³¹ jugent important qu'il y ait un équilibre entre l'intuition et la connaissance et croient que, une fois apprise, cette stratégie est utilisée de façon inconsciente. Selon Jonathan Dunsby³², les musiciens sont conscients du processus inconscient qui se déroule pendant l'apprentissage, ne coïncidant pas toujours avec la capacité d'exécution du morceau.

²⁹Kacper Micklaszewski, "Research Note: A Case of a Pianist Preparing a Musical Performance", *Psychology of Music* 17 (1989): 96.

³⁰Siegfried Landau, "Do the Findings of Musicology Help the Performer?", *Current Musicology* 14 (1972): 121-123.

³¹Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983), 64.

Deuxième étape d'écoute

La deuxième étape comprend le travail de préparation de l'exécution pendant laquelle le pianiste utilise l'écoute intérieure pour guider ses mains; l'écoute physique est également présente et le pianiste constate si le résultat sonore correspond à l'image musicale qu'il a construite.

Pour le critique musical du *New York Times* Edward Rothstein³³, l'écoute se réalise pleinement à travers la préparation. Egalement pianiste, il décrit son expérience d'écoute pendant qu'il répétait les *Variations Goldberg* de Bach. Il admet que, s'il s'était écouté en tant que critique, il aurait noté plusieurs détails, notamment : l'inégalité de certains passages, l'absence d'une voix. En tant que pianiste, il se montre compréhensif. L'exécution, pense-t-il, est une forme plus sophistiquée d'écoute.

Arcadi Volodos³⁴ déclare qu'il travaille – comme tous les pianistes – lentement et régulièrement.

Coffman³⁵ énumère trois types de travail, tous trois nécessaires d'ailleurs : l'un strictement mental, l'autre physique, et finalement la combinaison des deux. Il conclut que les deux derniers produisent des résultats plus rapides que le premier.

Schumann³⁶ donne des conseils sur l'inutilité des claviers muets. Ils sont, dit-il, comme les gens muets, qui ne peuvent pas parler. Arnold Schönberg³⁷ cite le

³² Jonathan Dunsby, *Performing Music, Shared Concerns* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 10-11.

³³ Edward Rothstein, "In Bach's Goldbergs", *Practice Makes Partly Perfect*, *New York Times*, 16 March, 1995, 20.

³⁴ Arcadi Volodos, "Hercules Unbound", interview de Michael Church, *BBC Music Magazine*, no.7 (March 1999): 28.

³⁵ D.D. Coffman, "Effects of Mental Practice, Physical Practice and Knowledge of Results in Piano Performance", in *Journal of Research in Music Education* 38 (1990), 187-196.

³⁶ Robert Schumann, *On Music and Musicians* (New York: Pantheon Books, 1446), 30.

³⁷ Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 387.

cas du professeur de piano qui consacre plusieurs leçons à deux mesures d'un morceau bien au-delà des possibilités techniques d'un élève. Après trois ou quatre ans, celui-ci aura techniquement maîtrisé 400 mesures sans avoir rien compris à son contenu.

Aaron Copland³⁸ fait observer que si l'on veut mieux comprendre la musique, on doit avant tout l'écouter. Rien ne peut remplacer l'écoute.

Pour Dina Koston³⁹, la musicologie devient souvent des mots sans musique et l'exécution des sons sans signification. Elle affirme que notre relation à la musique commence par l'écoute et que la perception sonore est fondamentale.

C.P.E.Bach⁴⁰ a écrit sur les avantages que retirent les musiciens qui donnent la priorité à l'oreille plutôt qu'à la lecture et Giesecking⁴¹ a affirmé la supériorité de la méthode d'enseignement qui privilégie l'entraînement de l'oreille. Selon lui, la majeure partie des pianistes ne s'écoute pas. Robert Schmitz⁴² a aussi écrit sur le manque d'entraînement de l'oreille, et même de l'imagination, pour expliquer l'incapacité des pianistes à modifier le résultat sonore, par rapport à un modèle idéal.

Il est intéressant d'observer que, dans l'étude de Waterman⁴³ mentionnée plus haut, le morceau utilisé pour l'expérience était connu des deux couples et, pour l'auteur, la lecture à vue n'est pas la situation idéale pour juger des réponses 'émotionnelles'. C.P.E. Bach⁴⁴ affirme également qu'il est rarissime que la lecture à vue puisse révéler le vrai contenu d'un morceau et Neuhaus a précisé que la différence entre celle-ci et l'exécution proprement dite est que cette dernière révèle

³⁸ Aaron Copland, *What to Listen for in Music* (New York: McGraw-Hill, 1957), 3.

³⁹ Dina Koston, *Current Musicology* 14, 121.

⁴⁰ C.P.E.Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 147.

⁴¹ Karl Leimer, *La Moderna Ejecución Pianística según Leimer-Giesecking* (Buenos Aires, Argentina : Ricordi Americana, 1931), 13.

⁴² Robert Schmitz, *The Capture of Inspiration*, 4.

⁴³ Mitch Watermann, *Psychology of Music* 24 (1996): 57.

l'image construite par l'imagination et l'émotion, traduisant une écoute intérieure et une compréhension esthétique.

Susanne Langer affirme que ce n'est pas la connaissance théorique ou musicologique qui permet à l'interprète de travailler ; mais cette connaissance peut faciliter sa compréhension du texte musical. Elle compare le déchiffrage, note après note, au travail d'une dactylographe professionnelle qui ne peut prétendre avoir lu un livre simplement pour l'avoir copié. A ses yeux, l'exécution de plusieurs pianistes n'est pas le résultat d'une lecture musicale mais d'une simple réponse manuelle. Elle prend aussi comme exemple la lecture d'un texte en grec par quelqu'un capable de prononcer parfaitement les mots, avec l'intonation correcte sans pratiquement rien y comprendre.

Affirmant que les interprètes savent d'expérience qu'un morceau ne s'apprend pas en une fois, Dunsby⁴⁵ observe un processus d'assimilation inconsciente entre plusieurs exécutions d'une même pièce musicale. Considérant à juste titre qu'il s'agit là d'un des aspects les plus importants de l'apprentissage musical, il constate que ce processus n'est pas connu de la plupart des étudiants de musique, qui apprennent un morceau uniquement pour l'examen semestriel, l'oubliant tout de suite.

Troisième étape d'écoute

L'étape finale, l'exécution proprement dite, témoigne de ce que l'interprète a été capable d'écouter de la partition. L'activité d'écoute à ce stade comporte essentiellement le processus de surveillance. Le pianiste écoute mentalement le

⁴⁴ C.P.E.Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 147.

⁴⁵ Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns*, 10-11.

stimulus musical avant de jouer, vérifie le résultat sonore et fait le lien avec le prochain stimulus, combinant ainsi la vigilance, son engagement avec la musique et le plaisir de l'écoute. Martyn Evans considère l'exécution comme « une occasion d'écoute »⁴⁶ ; il l'explique comme un processus amorcé par l'interprète, dans lequel celui-ci est impliqué aussi bien que le public.

Les conseils d'Aaron Copland⁴⁷ sur l'écoute peuvent aisément s'appliquer aux interprètes pendant leurs exécutions. Il distingue deux exigences principales pour l'écoute: d'abord l'habileté à 's'ouvrir' à l'expérience musicale et ensuite l'évaluation critique de cette expérience. A son avis, l'amateur risque d'être trop enthousiaste ; en revanche, être simplement professionnel n'est pas la garantie d'une écoute intelligente. L'écoute idéale allie la préparation du professionnel à l'intuition de l'amateur. Copland croit qu'elle doit avoir comme but principal la soumission totale au pouvoir de la musique.

John Sloboda⁴⁸ signale que les jeunes musiciens ne sont plus capables de ressentir du plaisir à l'écoute de la musique, trop préoccupés qu'ils sont de leurs prouesses techniques ; envisageant la musique seulement comme un travail, ils n'atteindront jamais les plus hauts niveaux de l'interprétation.

Une comparaison est également possible entre le théâtre et la musique. Edward Cone⁴⁹ croit que l'exécution musicale doit être théâtrale en ce sens qu'elle se déroule comme un événement complet, avec un commencement, un milieu et une fin. Cette qualité dramatique doit toujours être présente, même en privé.

De la même façon que les comédiens ne peuvent pas travailler sans entrer

⁴⁶ Martyn Evans, *Listening to Music* (London: The Macmillan Press, 1990), 48.

⁴⁷ Aaron Copland, *Music and Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), 8.

⁴⁸ John Sloboda and Jane Davidson, "The Young Performing Musician", *Musical Beginnings*, ed. Irene Deliège and John Sloboda (Oxford: Oxford University Press, 1996), 186-187.

dans la peau du personnage, l'interprète aussi ne peut pas jouer un morceau sans que celui-ci fasse partie de lui même.

C.P.E. Bach⁵⁰ a constaté qu'un musicien ne peut pas convaincre le public s'il n'est pas convaincu lui-même – et si son oreille n'a pas pleinement enregistré le contenu réel du morceau. Il a recommandé aussi que l'interprète, avant son exécution, teste l'instrument pour s'assurer que celui-ci est capable de produire les effets désirés.

Un des plus graves problèmes que rencontrent les pianistes est qu'il leur faut toujours s'adapter aux différents pianos. On ne peut faire de musique sans disposer de l'instrument qui produira les variations de dynamiques, couleurs ou nuances voulues. Gyorgy Sandor⁵¹ affirme que le son devient musique quand il est produit avec ces variations. White⁵² décrit trois facteurs du son, à savoir le timbre, la dynamique et la texture, proposant des indices pour chacun de ces facteurs qu'il considère comme la base de l'analyse sonore. Il souligne l'importance de l'apport de l'interprète et de son expérience personnelle, qui envisage ces paramètres d'un point de vue esthétique.

Il est facile de comprendre que les pianistes vont toujours imaginer le son de l'instrument avec lequel ils travaillent le plus souvent.

Glenn Gould⁵³ relate son expérience dans une présentation du *Concerto n° 5* de Beethoven en Israël. Pour réaliser une bonne exécution, il a imaginé le son de

⁴⁹ Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W.W. Norton, 1983), 13.

⁵⁰ C.P.E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 152.

⁵¹ Gyorgy Sandor, *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression* (New York: Schirmer Books, 1981), 3.

⁵² John D. White, "Systematic Analysis for Musical Sound", *Journal of Musicological Research* 5 (1984): 191-212.

⁵³ Otto Friedrich, *Glenn Gould: A Life and Variations* (New York: Random House, 1989), 83.

son piano préféré, avec un résultat superbe. Rudolf Buchbinder⁵⁴ déclare que, sachant qu'il jouera sur un Steinway, il se sent tranquille. Horowitz⁵⁵ était connu pour emporter avec lui son instrument à chacun de ses concerts. Lors d'une tournée, il apporta même deux pianos différents; le sien pour un récital et un Steinway tout neuf, spécialement destiné à l'exécution du *Troisième Concerto* de Rachmaninov.

Krystian Zimerman⁵⁶ raconte qu'il fit transporter un piano de Hambourg à Vienne pour l'exécution du *Concerto en Si bémol majeur* de Brahms. L'instrument était accordé de façon à lui donner la sensation d'être en train de jouer sur le piano auquel il était habitué à travailler le morceau. Il croit que les attentes de chaque interprète sont différentes pour le même instrument. Trois éléments sont à ses yeux essentiels : le poids, l'intensité et la qualité du son. Il considère un quatrième élément, qu'il trouve tout particulièrement important : l'acoustique de la salle de concert. Il dit encore que « le son doit être sincère ».

Eva Badura Skoda⁵⁷ explique que, sur scène, le pianiste n'écoute pas le résultat sonore de la même façon que le public. Pour cette raison, son mari Paul Badura Skoda lui demande d'écouter son exécution sur scène avant un concert, l'aidant ainsi à détecter certains détails directement liés à l'acoustique de la salle qui, sinon, passeraient inaperçus. Elle mentionne que son mari, par exemple, laisse de préférence le couvercle du piano complètement ouvert même pour jouer de la musique de chambre. Il préfère jouer Mozart et Bach sur un Steinway, Brahms et Schubert sur un Bosendorfer. Eva explique que le Bosendorfer est un instrument de

⁵⁴ Rudolf Buchbinder, interview de Hans Landesmann, *Internationale Salzburg Association*, Salzburg (6 August, 1998).

⁵⁵ Vladimir Horowitz, interview d'Elyse Mach, in *Great Pianists Speak for Themselves*, vol. I (New York: Dodd, Mead and Company, 1980), 121.

⁵⁶ Krystian Zimerman, interview de Myriam Anissimov, *Le Monde de la Musique* 83, (November 1985), 65.

⁵⁷ Eva Badura-Skoda, interview de l'auteur, 11 August 1998, Vienna, enregistrement sur

la période romantique ; apparu en 1828, l'année de la mort de Schubert, il connut sa période de splendeur pendant la deuxième partie du XIX^e siècle. Eva et Paul possèdent dans leur collection un instrument de cette époque – avec un clavier de huit octaves, il est un peu plus grand que le Bosendorfer impérial qu'on connaît aujourd'hui. Le son en est extrêmement doux et l'instrument peut être utilisé sans problème dans les petites salles de concert. Il est vraiment unique, capable de produire le *ppppp* ; parfait pour la musique de Debussy qui, lui, préférerait le Bechstein.

John Sloboda⁵⁸ décrit trois principes généraux dans une exécution professionnelle. Le premier est la conscience que l'interprète a des grandes sections d'un morceau. Le deuxième est une attitude très flexible vis-à-vis de la résolution des problèmes éventuels rencontrés pendant l'exécution et une surveillance naturelle, directement liée au troisième principe: la capacité de l'interprète de décider le sujet de son écoute.

Il n'existe aucune littérature spécifique ayant exploré le processus d'écoute pendant la préparation et l'exécution pianistique. Pour cette raison, l'auteur a interviewé des pianistes de réputation internationale et comparé les résultats des interviews avec la littérature ici décrite.

bande.

⁵⁸ John Sloboda, *The Musical Mind*, 101.

Chapitre 3

RÉSUMÉ DES INTERVIEWS

Ce chapitre présente le résumé des interviews de six pianistes: Rudolf Buchbinder (8 août, 1998, Orchester Raum, Salzbourg), Ivan Davis (5 février, 1999, University of Miami), Jörg Demus (3 août, 1998, Schloss Mirabell, Salzbourg). Alfons Kontarsky (août, 1998, Mozarteum, Salzbourg), Robert MacDonald (4 août, 1998, Toscanini Hof, Salzbourg) et András Schiff (10 août, 1998, Mozarteum, Salzbourg).

Chaque pianiste a reçu le questionnaire au moins un mois avant l'interview. Pendant les interviews, ils ont décrit en détail leurs processus d'écoute pendant la préparation et l'exécution d'un concert public, le cas échéant en citant des œuvres spécifiques.

Le présent chapitre est organisé autour des trois questions proposées par le questionnaire.

Première étape d'écoute

Arnold Schönberg¹ enseignait à ses élèves à ne pas jouer les morceaux qu'ils voulaient étudier avant de les lire silencieusement, en construisant mentalement une image sonore. Bien avant lui, Schumann² déclarait que les musiciens doivent écouter la musique directement sur la partition. Que recherchez-vous lors de votre première approche d'une oeuvre que vous envisagez d'inclure dans votre répertoire ?

Rudolf Buchbinder

Le pianiste a déclaré que l'une des conditions pour l'étude d'un morceau musical n'est pas seulement sa lecture, mais l'écoute. Il joue toujours à vue, pour savoir s'il perçoit ou non une affinité avec la pièce. Cela ne rimerait à rien de travailler une pièce sans ressentir cette forte affinité. « Je n'ai pas été immédiatement séduit par le *Concerto pour piano* de Schumann, ni par la *Sonate op. 111* de Beethoven ; je ne les ai pas travaillés, les laissant de côté pendant deux ou trois années. Quand je les ai repris, je suis tombé complètement amoureux. Il ne faut jamais forcer ; jouer seulement les morceaux avec lesquels vous êtes profondément en accord. »

Pour le pianiste autrichien, il est également très important d'étudier le compositeur en tant qu'individu ; en prenant l'exemple de Beethoven, il déclare que ses 32 sonates pour piano reflètent les différents états d'esprit du compositeur. « Quand Beethoven écrit en *mi* bémol, il devient très sentimental, très émotif. »

¹Arnold Schönberg, *Style and Idea* (Berkeley: University of California Press, 1984), 388.

²Robert Schumann, *On Music and Musicians* (New York: Pantheon Books, 1952), 31.

L'autre aspect considéré par M. Buchbinder lorsqu'il travaillait une pièce, est le contexte historique dans lequel ont vécu les compositeurs ce qui, selon lui, influence profondément le processus de composition.

Ivan Davis

Davis déclare que même s'il a déjà entendu presque toutes les pièces qu'il voudrait jouer, le répertoire pianistique est tellement immense qu'il est toujours possible de découvrir de nouveaux morceaux. Lorsqu'il cherche des œuvres à inclure dans son répertoire, il choisit toujours de préférence les morceaux qui sont déjà dans sa mémoire auditive, comme les derniers *Nocturnes* de Chopin. Il en a déjà enseigné quelques-uns mais compte les travailler dans une phase ultérieure de sa carrière.

Et pourtant il reconnaît qu'il joue des pièces depuis cinquante ans sans jamais se lasser, parce qu'il s'agit de bonne musique. Il lui est arrivé aussi de jouer des morceaux qu'il ne connaissait pas comme par exemple le *Concerto pour piano n° 2* de MacDowell. Il a appris ce concerto en très peu de temps pour le jouer avec l'Orchestre Philharmonique de New York en le travaillant directement sur le piano. Deux semaines après, il n'était plus capable de le jouer. « C'est comme étudier un examen seulement la veille. L'on mémorise tout d'un seul coup et après l'examen tout est déjà oublié. C'est exactement ce qui s'est passé ; en écoutant un enregistrement de mon concert, cela aurait pu être de n'importe qui parce que je n'avais aucune mémoire auditive de ce que j'avais joué ».

L'autre exemple est la *Totentanz* de Liszt. Davis l'a apprise pour la jouer avec Leonard Bernstein. Il a appris la majeure partie du récitatif hors clavier, gardant seulement les passages techniquement difficiles pour les travailler sur l'instrument. Il pourrait citer bien d'autres anecdotes à propos de pianistes qui

apprennent des pièces sans toucher l'instrument. « Giesecking est connu pour avoir appris le *Concerto n° 3* de Rachmaninov lors d'un voyage en train ».

Davis considère cela possible et il a même essayé de le faire pour entraîner l'écoute et la mémoire. Il l'a également expérimenté avec les étudiants doués, généralement avec des morceaux plus simples tels que les *Romances sans paroles* de Mendelssohn, prenant soin de leur recommander de trouver le bon doigté, de visualiser le clavier dans leur mémoire avant d'essayer la pièce musicale au piano.

« Je ne crois pas que j'aurais la patience d'apprendre une pièce seulement sur la partition. Mon imagination n'est pas assez grande. Les chefs d'orchestre en sont capables et les compositeurs peuvent aussi avoir une très bonne idée de la façon dont va sonner un morceau, mais ils disent aussi que rien n'égale le plaisir de l'écouter 'live'. »

Son idée est que les interprètes doivent être toujours intéressés par le son des autres artistes et aussi chercher l'inspiration dans les exécutions vocales. Il recommande à ses élèves d'écouter les grands chanteurs qui maîtrisent parfaitement leur souffle, et donc sont capables de chanter de longues lignes, enrichissant leur exécution de nuances de couleur ; ils pourraient ainsi avoir la même approche dans leurs exécutions même avec un instrument à cordes frappées comme le piano.

Jörg Demus

Demus soutient qu'il y a plusieurs façons de connaître le contenu d'une partition. « S'il s'agit d'un morceau qu'on ne connaît pas, on peut simplement lire la partition ou, si possible, la jouer à vue au piano ». Il reconnaît que cela n'arrive pas souvent parce que la plupart des pianistes jouent les morceaux qu'ils ont écoutés dans les concerts ou dans les enregistrements. Ils décident de

la jouer parce qu'ils ont été séduits et veulent faire leur propre expérience du morceau.

Il souligne le fait que l'expérience d'écoute a beaucoup progressé. « De mon temps, le *long-play* n'existait pas et le 78 tours durait seulement quatre minutes. Pour écouter une sonate pour piano, il fallait disposer de quatre disques, de surcroît très fragiles, et qui au bout de dix fois risquaient de se casser ou se rayer. « Je vivais dans une petite ville, St. Polten, sans avoir la possibilité d'écouter une symphonie de Mahler ou de Bruckner. » Actuellement, il ne connaît personne qui n'ait écouté d'abord les pièces avant de les étudier. Il conseille entre autres à ses élèves d'écouter au moins trois versions différentes du morceau et si possible de le jouer en prêtant attention à la partie orchestrale, pour les intégrer « dans leur système ».

Alfons Kontarsky

Le pianiste allemand a deux façons d'approcher une œuvre pour la première fois : l'une consiste à privilégier la lecture de la partition hors du piano, en enregistrant la musique grâce à son écoute intérieure et en définissant exactement ce qu'il envisage de faire avec ce morceau musical. « Peut-être je ne garde pas tous les détails, mais la ligne générale est dans ma mémoire. Je le fais avant de commencer à travailler ». L'autre possibilité est la lecture à vue au piano. Il affirme qu'il est capable de lire n'importe quel morceau, de toutes les époques.

Kontarsky joue la musique contemporaine beaucoup plus que la plupart des pianistes de son époque. A l'âge de 14 ans, il a été engagé dans le fameux groupe de musiciens de Darmstadt. La musique de Pierre Boulez et de Stockhausen avait à cette époque seulement cinq ans d'existence et, ayant grandi avec ce genre de musique, il n'éprouvait aucune difficulté à la jouer. Il en était

de même avec la musique de Stravinsky, Schoenberg et Hindemith. « Je ne voyais pas de différence entre la musique d'avant et d'après-guerre ».

« Je sais comment l'œuvre doit sonner. Je peux immédiatement transférer ce que je lis à mon cerveau et à mes doigts et jouer la ligne générale. Ensuite, je commence à travailler les détails. D'abord ceux qui sont strictement techniques, pour voir quel doigté je veux utiliser ou de combien de temps je dispose pour l'étude de la pièce. Parce que chacune ne présente pas les mêmes difficultés. » Il confesse qu'étant bon en lecture à vue, il ne se rend pas toujours compte de la réelle difficulté du morceau. Parfois il en prend conscience seulement lorsqu'il commence à travailler, c'est pourquoi il consacre de trois à cinq heures par jour aux aspects techniques.

Robert MacDonald

MacDonald croit qu'en travaillant les morceaux qu'on a déjà écoutés plusieurs fois, il serait impossible de ne pas être imprégné par les idées véhiculées par ces expériences auditives.

« Plusieurs morceaux du répertoire traditionnel sont très connus, comme la *Sonate op. 111* de Beethoven... on veut avoir sa propre expérience ; c'est une expérience excitante, comme la première fois qu'on joue l'*Appassionata*, par exemple. » Il arrive aussi que l'on ait écouté un morceau tant de fois qu'il devient impossible de dire quelque chose de nouveau.

MacDonald affirme que l'un des aspects les plus gênants pour l'élève est sa dépendance de l'approbation du professeur. On travaille seul mais en attendant au fond l'assentiment de son maître pour être sûr d'être sur la bonne voie. « En l'absence du professeur, deux cas peuvent se présenter : la sensation d'être perdus ou la sensation d'être libres. »

Il mentionne aussi l'importance de savoir choisir les pièces d'un programme. Il aime inclure des morceaux contemporains dans les récitals

traditionnels de façon que le public soit préparé sans se sentir mal à l'aise. Il déplore le fait que les artistes ne profitent pas suffisamment des opportunités d'écouter les morceaux qu'ils jouent. En revanche, quand il est en train de découvrir une pièce qu'il n'a jamais entendue, il évite d'écouter les enregistrements – d'accord sur ce point avec Schoenberg et Schumann « on doit écouter la musique directement sur la partition ».

Croyant que l'étude de la forme contribue vraiment à l'approche d'un nouveau morceau, il aime d'abord faire une analyse, en commençant par les grandes sections, les subdivisant ensuite. Il compare les unités musicales aux « briques dans un mur ».

Il reconnaît néanmoins le risque de voir l'analyse finir par remplacer la musique. Citant à titre d'exemple la musique de Brahms, il trouve qu'il est très facile de se laisser séduire par la pure joie de son analyse. Il se réfère aux aspects intellectuels du style du compositeur de Hambourg, tels que le contrepoint parfait, les diminutions et les augmentations, très attractives du point de vue de l'analyse, mais qui peuvent nous faire oublier l'expressivité de sa musique. « L'on a besoin de sortir Brahms de sa boîte intellectuelle et de mettre en lumière l'émotion contenue dans ses œuvres. »

MacDonald convient que jouer la musique contemporaine, celle dont on n'a aucune mémoire auditive et en ayant besoin de tout chercher dans la partition, permettrait de « rafraîchir » le répertoire traditionnel. Il compare cette technique au jeu théâtral : faire en sorte qu'un rôle connu devienne 'nouveau' pour l'interpréter.

András Schiff

Ce pianiste raconte que tantôt il lit la musique à vue et la découvre au piano, tantôt il recourt à l'écoute intérieure. « Il faut travailler l'écoute intérieure pour devenir de meilleurs musiciens ». Il y a, selon lui, plusieurs catégories

d'écoute, en fonction de notre familiarité avec le compositeur, le style et le morceau. Chaque compositeur est un cas différent, et plus on remonte dans le temps, moins on obtient d'informations de la partition mais une interprétation est néanmoins nécessaire. Il compare la familiarité avec un style ou un compositeur à la connaissance des langues, qui nous rend capable de parler couramment et avec plus d'assurance.

À son avis, les pianistes ne savent pas lire correctement une partition. « Je ne suis pas en train de dire qu'il faut être esclave de la partition, mais par exemple Beethoven a donné des indications très précises de phrasé et de pédale dont souvent on ne tient pas compte ou qu'on ne lit même pas. »

Dans la première étape de préparation d'une exécution, Schiff n'écoute jamais les enregistrements. « En aucun cas, c'est une question de principe. Ce n'est pas que cela ne m'intéresse pas, mais c'est très dangereux surtout dans le cas de morceaux plus connus dans lesquels l'on retrouve toujours les mêmes erreurs de lecture, considérées comme étant la 'tradition' : *'Traditiones Schlamperei'* comme disait Mahler. Il faut redresser ces erreurs ; elles n'ont rien à voir avec ce qu'a écrit Beethoven. En regardant la partition, je découvre toujours de nouveaux aspects dans les morceaux très connus, l'*Appassionata* par exemple que j'ai déjà entendue interpréter par des centaines de pianistes. »

Tout en reconnaissant la difficulté, il essaie toujours de faire abstraction de ses souvenirs auditifs, cherchant sa propre expérience.

Deuxième étape d'écoute

Koussevitzky apprenait un morceau en lisant la partition d'un seul trait, comme un roman, et ensuite une deuxième fois, prenant note de chaque effet qu'il voulait obtenir. Seulement alors il se sentait prêt pour la répétition d'orchestre. Selon Claudio Abbado, « les difficultés techniques n'existent pas ; c'est seulement le manque de compréhension musicale »³. Comment pourriez-vous appliquer cette approche à votre travail de pianiste ?

Rudolf Buchbinder

Buchbinder croit que la musique est immortelle parce qu'il y a toujours de l'espace pour de nouvelles interprétations. Il apprécie la liberté laissée aux interprètes, quel que soit le compositeur en question, Brahms, Tchaïkovski ou Mozart.

Selon lui, pendant qu'il est hors de la scène, l'interprète doit avoir une rencontre personnelle avec le compositeur et la pièce, mais sur scène, c'est l'interprète que le public va rencontrer, c'est alors lui qui compte. A titre d'exemple, il mentionne la quantité d'enregistrements de bonnes interprétations de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven par de grands chefs d'orchestre actuels. « C'est pour cela que la musique est immortelle et reste toujours moderne. Comment étudier ces morceaux ? Pas en trois semaines ; il faut une année. Deux semaines d'abord, une pause, la reprise pendant trois semaines et une nouvelle mise de côté. Lentement, très lentement. Plus on étudie un morceau lentement, mieux il sera assimilé. Il ne suffit pas de le regarder et

³Claudio Abbado, interviewé par Helena Matheopoulos, *Maestro: Encounters with Conductors of Today* (New York: Harper & Row, Publishers, 1982), 81.

l'écouter, il faut faire corps avec la musique ». Jusqu'à maintenant il peut jouer les pièces qu'il a apprises quand il était jeune en leur consacrant suffisamment de temps; en revanche, sa mémoire n'a pas retenu celles qu'il a apprises en quelques jours à peine.

Dans une interview récente, il parle de l'habileté manuelle comme de la capacité du pianiste à faire parler ses mains. A ce propos, il affirme qu'il est plus facile de faire chanter le violon que le piano mais que, de toute façon, les pianistes doivent essayer de faire la même chose avec leur instrument. L'habileté manuelle est pour lui comme une belle voix, un don de Dieu qui doit être développé au maximum.

Il compare la préparation d'une exécution à la construction d'une maison. « Il faut commencer par la base, pas par l'architecture. D'abord les fondations ; ensuite on travaille l'architecture. »

Dans la même interview, le pianiste a débattu de la responsabilité du professeur, à savoir encourager les étudiants à construire leurs propres idées. Sur le même sujet, il affirme qu'il est très important de promouvoir l'individualité de chaque interprète ; « le professeur ne doit pas imposer sa propre personnalité à ses élèves ».

Ivan Davis

Davis mentionne les éditions d'Alfred Cortot, qui présentent plusieurs manières de travailler le même passage. Quant à lui, il a l'habitude – dans son travail personnel et avec ses élèves – de rendre un passage plus difficile qu'il ne l'est sur la partition, de façon qu'il devienne plus facile à jouer.

Selon lui, s'agissant d'une pièce musicale assez longue, il est impératif de la jouer en entier, chaque jour, pour en garder en mémoire l'idée générale, et travailler à part les passages les plus difficiles techniquement.

Il déclare aussi qu'après avoir appris une pièce, il la travaille toujours en totalité. « Je ne la joue pas, je la travaille – toujours lentement et sans pédale parce que je sais déjà comment elle sonne avec la pédale, je veux être sûr d'être capable de produire le meilleur *legato* possible sans pédale ». Pour illustrer son propos, il prend en exemple la façon dont travaillait Maria Callas ; la chanteuse avait l'habitude, après avoir regardé la partition entière, de travailler seulement le texte, sans expression, dans un tempo strict, pour trouver l'inflexion correcte de chaque mot. Elle travaillait sans émotion jusqu'au moment où elle se sentait totalement sûre d'elle.

Davis ajoute qu'il faut tout d'abord qu'il y ait une fondation très solide de la musique. Il souligne l'importance du rythme précis, celui-ci étant le début de la musique. « Une fois que l'on sait avec précision où nous emmène la musique, on peut alors peut-être ajouter une variation de dynamique, un rubato, à condition qu'ils nous viennent naturellement ». Il convient que les pianistes, à l'instar des chefs d'orchestre, doivent avoir une idée du morceau entier et trouver les moyens techniques pour l'exécuter. Naturellement, dit-il, il ne suffit pas d'avoir l'idée musicale si l'on n'a pas les moyens de la construire. « Une fois que cette fondation est bien en place, je cherche le point d'appui de la phrase – le 'centre nerveux' – vers où nous dirige-t-elle et que dois-je faire pour y arriver ? »

Il pense également que les pianistes ont plus de mal à s'écouter que d'autres instrumentistes parce que, la plupart du temps, ils travaillent et jouent seuls. Ils sentent qu'ils se suffisent à eux-mêmes parce que leur instrument est capable de produire une immense variété de sons. Habités à leur propre son, sans critique extérieure, leurs impressions auditives ne sont pas des plus précises. Par exemple, ils peuvent penser qu'ils sont en train de jouer *crescendo* alors que celui-ci n'existe que dans leur imagination. C'est pour cette raison qu'il recommande vivement à ses élèves d'enregistrer leurs exécutions.

Il affirme que, chaque fois que quelqu'un écoute de la musique, cela doit être pour lui une occasion d'apprentissage même s'il s'agit d'une mauvaise exécution. Certains professionnels ont une merveilleuse oreille pour écouter les autres alors qu'ils sont incapables de s'écouter avec la même précision et le même sens critique. Il blâme aussi les pianistes qui ne changent pas d'idée et aussi les professeurs qui n'acceptent que des pièces jouées d'une seule façon.

Davis raconte qu'un jour, avant ses débuts à Londres, il est allé écouter Wilhelm Kempf, qui jouait les *Papillons* de Schumann. Ce même morceau figurait au concert de Davis le lendemain, « chacune de ses idées était radicalement opposée à ma conception personnelle. J'ai beaucoup aimé son interprétation mais j'ai trouvé que la mienne était tout aussi valable. Je pense que, s'agissant de la musique, l'important c'est le sens qu'on lui donne. »

S'il admet que les convictions fortement affirmées d'autres interprètes lui font parfois changer d'avis sur une pièce, il lui arrive aussi de se trouver très en désaccord avec d'autres pianistes. L'idée préconçue qu'on peut avoir de l'exécution d'une pièce peut changer si l'on suit fidèlement la partition. A ses yeux, Beethoven et Debussy sont les compositeurs ayant écrit avec le plus de précision leurs intentions ; « chaque mesure porte une indication quant à l'exécution ». Et pourtant il considère que tout en respectant l'écriture – l'indication de tempo, la dynamique, le toucher, les pédales, il est possible de trouver une expression personnelle. « Mon *mezzo piano* est certainement différent du vôtre, de celui de Pollini ou de Brendel ; mon *ritardando* ne sera jamais le même que celui des autres pianistes ».

Il n'aime pas les studios d'enregistrement, préférant de beaucoup les enregistrements sur le vif parce que plus proches des intentions de l'interprète.

Jörg Demus

La réponse de Demus à la deuxième question était très courte. Il croit simplement que les chefs d'orchestre n'ayant pas besoin de jouer, les difficultés techniques rencontrées par les pianistes ne peuvent pas se comparer aux leurs.

Alfons Kontarsky

Le pianiste affirme qu'il décide à vue – soit en lisant la partition soit en la jouant – ce qu'il désire obtenir du morceau, travaillant ensuite à part les passages techniquement difficiles. Une fois qu'il maîtrise ces passages, il essaye de les combiner avec l'image sonore qu'il avait formée intérieurement.

Peut-être le violoniste procède-t-il ainsi davantage que le pianiste, car il est tenu de prendre toutes les décisions concernant l'intonation, le volume du son, le contrôle et l'équilibre des voix.

Kontarsky n'est pas d'accord avec l'idée des doigtés spécifiques puisque les mains des pianistes diffèrent. « Quand j'étais jeune, j'avais un professeur qui voulait que je joue le dernier mouvement de l'*Appassionata* avec un doigté qui ne me convenait absolument pas mais n'était bon que pour elle. Quand je jouais avec mon propre doigté, elle le trouvait horrible. »

Il évoque les cas d'Eugen D'Albert, un pianiste célèbre connu pour ses petites mains, et de Sviatoslav Richter qui au contraire avait des mains énormes, capables de jouer une 15^e. « C'est pourquoi il n'est pas avisé d'imposer les doigtés à quelqu'un d'autre. Debussy comprenait cela très bien et a écrit dans la préface de ses études qu'il se refusait d'écrire les doigtés parce que chacun devait trouver le sien. Je trouve cela très sage. »

Kontarsky dissocie musique et technique. A propos de la combinaison de problèmes techniques avec le message musical construit intérieurement par l'interprète, il dit que parfois il essaie de trouver la meilleure façon d'exprimer certains passages à travers la technique.

« Mais je n'essaie jamais de faire le *rubato*. Le *rubato* est un don. Il ne peut être enseigné ni travaillé. Si on le fait ici, il faudra le compenser là. Il existe un enregistrement par Arthur Rubinstein des *Mazurkas* de Chopin, le premier

jamais réalisé de ses œuvres. Un ami m'a montré avec le métronome que la première et la dernière mesure étaient parfaitement *a tempo*. Tout le reste de la musique est *rubato* mais le premier et le dernier *tempo* donnent l'idée de la pièce entière. Cela vient tout naturellement. »

« Il en est de même avec la musicalité. On est doué pour la musique ou on ne l'est pas » disait Hans Graf à Vienne. Soit on a le don d'être musicien soit on ne l'a pas. La technique, tout le monde peut l'apprendre.

Un violoncelliste à Vienne disait : « Je peux enseigner à n'importe qui à jouer le violoncelle. Confiez-moi quelqu'un pendant six mois, s'il travaille bien trois ou quatre heures par jour, il deviendra violoncelliste même s'il est bête. Mais je ne suis pas capable de montrer à quelqu'un comment devenir doué pour la musique. Soit il l'est, soit il ne l'est pas. » Il s'agit de Szwang, qui jouait avec le Hindemith Quartet dans les années vingt. Il fut l'un de mes meilleurs professeurs ; il n'avait aucune idée de la façon de jouer du piano mais quelle imagination sonore ! « Kontarsky, disait-il, je pense qu'il faut trouver un meilleur son pour cela. Essaye de trouver un son meilleur ! »

M. Kontarsky a déclaré qu'il y a des morceaux qu'il ne jouera jamais parce qu'ayant entendu ce qu'il considère la meilleure interprétation par un autre pianiste, la sienne ne pourrait être qu'une imitation. Par exemple, après avoir entendu Sviatoslav Richter jouer les *Etudes Symphoniques*, il refuse de les jouer parce qu'il serait en train d'imiter son interprétation.

Robert Mac Donald

MacDonald croit que parfois les pianistes sont confrontés à des morceaux qui renferment des idées musicales difficiles à exécuter au clavier mais c'est à eux d'essayer de les jouer avec naturel. De même qu'il ne faut jamais rejeter la faute sur l'instrument. « Quand on pense à l'instrument parfait, on devient très exigeant. On trouve toujours des raisons de se plaindre dans les studios mais je

persiste à dire à mes étudiants qu'ils doivent concevoir intérieurement le son qu'ils veulent produire. »

András Schiff

Selon Schiff, le premier aspect de l'activité d'écoute dans le travail quotidien est la qualité du son. « Il faut être attentif à ne pas produire de bruit – fort ou subtil – il faut la qualité ». Même quand il joue seul, il joue d'une façon polyphonique. Il souligne l'importance de l'équilibre sonore pour qu'il n'y ait pas deux notes dans un accord ayant le même volume de son ou la même dynamique. C'est en travaillant ainsi qu'on entraîne l'oreille.

En comparant le processus d'écoute des pianistes avec celui des chefs d'orchestre, il parvient à la conclusion que les chefs d'orchestre ont pour fonction de guider d'autres musiciens et qu'il leur faut vraiment surveiller l'équilibre sonore. En tout cas, ils se trouvent placés tout près de l'orchestre, il leur est très difficile de déterminer comment cela sonne pour le public. En conséquence il lui faudrait développer une sorte d'oreille extérieure. « L'équilibre est la chose la plus difficile à obtenir – vous disent plusieurs chefs – mais il faut l'apprendre. Le chef d'orchestre devant inspirer les musiciens, il est donc un bon professeur. Une bonne répétition s'apparente beaucoup à une leçon mais ce ne sont pas tous les chefs d'orchestre qui agissent de cette façon. Ils n'ont pas le temps, mais ils doivent convaincre les musiciens de s'écouter, ce qu'ils font rarement. »

Il dit que pour les pianistes la situation est différente car ils sont maîtres de leur temps. Quand ils décident de jouer une pièce dans un récital, ils l'ont apprise pendant plusieurs mois, voire des années, tandis qu'un instrumentiste d'orchestre ne dispose que de quelques jours.

Troisième étape d'écoute

L'exécution a été décrite comme une combinaison de vigilance, d'engagement émotionnel et de plaisir. Êtes-vous d'accord avec cette description ? Pourriez-vous parler de votre expérience dans ce sens ?

Rudolf Buchbinder

Le pianiste autrichien déclare que l'aspect le plus difficile de l'exécution est l'autocontrôle pour écouter ce qu'on est en train de jouer. Souvent, dit-il, les pianistes sont satisfaits de ce qu'ils jouent alors qu'ils ne s'en sont pas vraiment bien sortis. Parfois l'inverse peut aussi se produire. Quoi qu'il en soit, ils doivent séduire le public à chaque fois.

Pour Buchbinder les morceaux les plus difficiles à jouer sont justement les plus connus « ce que jouent toutes les tantes et les cousins. » « Quand on va jouer la *Pathétique* ou l'*Op. 27 n° 2*, il faut être sûr que l'auditorium est vraiment en train d'écouter ». Lorsque les pianistes jouent la *Rêverie* de Schumann, personne ne les écoute car tous sont en fait en train d'écouter mentalement leurs interprétations favorites. Buchbinder suggère donc aux pianistes d'essayer de jouer de façon à contraindre le public à les écouter. « Le plus important est l'interprétation personnelle, spontanée, selon l'émotion du moment, changeante chaque jour. »

« Je suis fasciné par la musique. C'est mon métier, ma profession, ma vie. »

Ivan Davis

« Parfois le public peut être impressionné par une interprétation et pourtant le pianiste n'est pas satisfait. » Selon Davis, les interprètes peuvent se montrer des critiques assez sévères de leurs exécutions. Il évoque les fois où il était satisfait de son exécution et en écoutant l'enregistrement de son concert il se rendit compte que les choses ne s'étaient pas passées comme il l'espérait.

A son avis, avec les enregistrements d'aujourd'hui, les interprétations sonnent toutes pareilles. Citant plus précisément les chanteurs, il évoque des interprétations de Joan Sutherland au Covent Garden et de Leontyne Price au Metropolitan Opera House dans les années soixante : « ils soutenaient leurs voix, occupant tout l'espace de la salle tandis que les nuances sonores semblaient venir de tous les coins. » Il remarque que même dans le cas de ces merveilleuses interprétations, les enregistrements sont tous semblables car certains détails et nuances dans les interprétations ne peuvent jamais être reproduits dans les enregistrements (et pourtant il admet que certains microphones sont à même de capter les vrais effets d'une exécution live).

Davis évoque les fois où, en sa qualité de membre du jury dans les concours de piano, il écoutait plusieurs candidats jouant sur le même instrument : la sonorité de chacun était différente. S'il y a, selon lui, les artistes qui cherchent un type particulier de son et d'autres qui produisent toujours le même type de son, beaucoup d'aspects peuvent changer la qualité du son et les pianistes doivent s'habituer à cette réalité à travers leurs expériences personnelles – par exemple, le son change lorsque le piano joue avec un orchestre ou lorsqu'il est joué dans un studio d'enregistrement ou encore dans une grande salle de concert.

Le pianiste souligne que dans une grande salle, certains aspects concernant la projection du son sont à considérer. « Il faut être conscient que

toutes nos idées doivent être un peu exagérées pour atteindre le dernier rang de la salle. »

Il affirme aussi que les pianistes ne cessent jamais d'apprendre. « Si l'on garde son enthousiasme, la musique se révèle une source continue d'amusement et d'amour mais on ne peut jamais être satisfait, il faut toujours chercher quelque chose en plus. »

Jörg Demus

« Je me dissocie en deux personnes : l'une est en train de créer et sait parfaitement comment un passage doit sonner ; l'autre surveille le résultat sonore pour être sûre qu'il sonne exactement comme on l'avait imaginé. S'il sonne trop fort, je joue la note suivante aussi un peu plus fort pour compenser et créer une ligne. S'il sonne trop faible, je joue la suivante aussi un peu moins fort. »

Demus croit que l'autocontrôle devient plus nécessaire quand le pianiste doit travailler avec une mauvaise acoustique, avec un mauvais piano, ou encore lorsqu'il joue avec d'autres musiciens. Par exemple si l'autre musicien prend du retard, le piano doit lui aussi faire de même. « On a besoin d'écouter ce que l'on veut et ce qui est en train de sonner dans la réalité. » Il trouve très important que les pianistes s'écoutent à travers leurs propres enregistrements, recommandant à ses élèves de le faire dès le début de la préparation d'un concert.

Alfons Kontarsky

Kontarsky réserve toujours un espace pour l'improvisation dans le concert. « Parfois tout marche bien et c'est mon jour de chance, parfois c'est le contraire et c'est mon jour de malchance. »

Il aime improviser les cadences des concertos de Mozart plutôt que de jouer celles qui sont déjà écrites. De cette façon, il n'a aucune idée de ce qui se passera au concert. Il attribue son habileté à sa formation d'organiste, héritée de la profession de son père dans une petite église de leur village; avec son frère ils l'ont remplacé à l'orgue pendant la guerre. Autant l'art de l'improvisation est fondamental pour les organistes, autant il ne le juge pas nécessaire pour les pianistes. Et pourtant, il mentionne que Wilhelm Kempf, aussi formé comme organiste, ressentait le même plaisir en improvisant ses propres cadences : « comme moi, il ne les écrivait jamais. »

En appliquant ce sens de l'improvisation à son exécution, Kontarsky joue la musique comme si c'était la sienne. Il souligne pourtant l'importance d'avoir conscience des possibilités de style. « Je suis toujours dans le style de Mozart. Par exemple, s'il commence en *Fa*, je termine dans le même ton. »

Il compare la cadence classique aux coulisses d'un théâtre qui sont reliées à la salle principale. Il explique que, dans la cadence classique, il y a toujours une idée principale, à l'origine de toutes les autres et que, d'une façon ou d'une autre, il faut y revenir. Pour cela il ne faut pas la perdre de vue.

Selon lui, la musique et la confiance en soi sont des aspects importants pour que les pianistes ressentent du plaisir pendant l'exécution. C'est la certitude d'être capable de jouer un morceau qui donne confiance aux pianistes. « Il faut aller sur scène pour montrer comment il faut jouer un morceau. » Par ailleurs, il admet que certains pianistes sont toujours nerveux, Richter et Michelangeli par exemple qui, une fois sur scène, avaient l'habitude de commencer à jouer immédiatement. « Peut-être n'étaient-ils pas sûrs d'être capables de jouer les morceaux au programme. »

Il déplore qu'aujourd'hui de jeunes pianistes exercent la profession pour se produire, ce qu'il juge très mauvais pour la musique. Selon lui, la musique parle d'elle-même, et n'a donc pas besoin d'être rehaussée par l'apparence physique du soliste. Il nous rappelle que les grands chefs d'orchestres du passé

étaient constamment impliqués dans la musique tandis qu'aujourd'hui ils paraissent se montrer en spectacle.

Kontarsky souligne la différence entre deux écoles de piano : l'une qui enseigne aux pianistes à montrer « ce qu'ils font avec la musique » et l'autre qui forme les pianistes à montrer « ce que leur a apporté la musique. »

Robert MacDonald

Le pianiste américain affirme qu'il est motivé par la joie de transmettre la musique à d'autres. Il déclare que les pianistes imposent une distance considérable entre le public et la musique lorsqu'ils se préoccupent par exemple des applaudissements pendant un concert. « Franchement, cela ne me dérange pas. Si je me sens troublé en pensant aux interruptions éventuelles pendant le concert, je ne mérite pas de jouer en public ! » Il cite Jorg Demus pour qui transmettre la musique au public est comme ajouter de l'eau chaude aux feuilles de thé, pour qu'il puisse être bu. « Une fois, j'ai vu un chef d'orchestre montrer une partition à son auditoire et dire 'c'est avec cela que je commence à travailler. Ici commence le miracle ; la musique que vous écoutez - un groupe de symboles nous disant ce que l'on doit faire'. »

Puisque le pianiste croit que cela ne commence pas ainsi dans la tête du compositeur et que les interprètes doivent refaire le chemin inverse à celui du compositeur, rattrapant l'imagination de ce dernier, il est convaincu que son expérience d'improvisateur peut l'aider (avec ses avantages et ses inconvénients). Il a commencé à jouer du piano sans professeur et sans savoir lire une partition, la musique pour lui n'était pas écrite, ce qui lui a permis de comprendre le processus de la composition jusqu'à l'interprétation et lui a fait acquérir beaucoup de naturel dans sa façon de jouer. Et pourtant en réalisant qu'il était doué pour déchiffrer facilement une partition, il devint extrêmement consciencieux dans sa lecture de la musique, au point de ne plus pouvoir s'en

passer. A titre d'exemple il cite la musique de Brahms qui devrait sonner comme une improvisation, malgré sa facture intellectuelle. « Il faut faire corps avec la musique. » Carlos Kleiber est pour lui un exemple parfait du musicien qui fait corps avec la musique et arrive à transmettre sa conception aux autres.

MacDonald soutient que les musiciens doivent s'imprégner de la musique comme le font les acteurs de leur rôle. « Ils sont toujours en train de faire ce qu'ils appellent « charger » le texte. Ce faisant, ils utilisent souvent des éléments extérieurs au texte, comme l'ambiance, le contexte général... ». Il dit que ce travail de « chargement » fait toute la différence sur scène. Il mentionne l'interview de Meryl Streep racontant à quel point, lorsqu'elle travailla avec Laurence Olivier, elle était fascinée par son jeu d'acteur donnant l'impression d'improvisation et cela sans changer un seul mot du texte.

MacDonald pense également que, même si les musiciens n'ont pas la possibilité de « changer un seul mot », un même morceau ne doit jamais être joué de la même façon. « Il faut de la spontanéité, il faut créer la diversité..., on peut le faire de plusieurs façons, tout en restant fidèle au texte. »

Il évoque l'occasion d'un festival à Ingolstadt, un événement spécial de dix heures de présentation où les artistes devaient jouer le même programme trois fois. Le public passait par toutes les salles et les écoutait comme dans un « marché musical ». McDonald accompagnait au piano sa fille chanteuse : « Nous avons joué les mêmes morceaux trois fois, chaque fois d'une façon différente. Plus que jamais, nous avons besoin de changer les détails..., nous avons pris beaucoup de risques, mais nous nous retrouvons toujours ensemble. »

MacDonald aime l'aventure de la musique de chambre qui est l'occasion d'échanges entre les musiciens.

András Schiff

Schiff suggère que les pianistes puissent s'écouter avec une troisième oreille. « Vous êtes l'auditeur ; quelque chose que vous ne pouvez jamais être complètement mais plus vous vous approchez, mieux c'est. » Il y a, selon lui, différents niveaux d'écoute et les pianistes doivent contrôler leurs exécutions à travers l'écoute. « Mais l'on ne doit pas s'asphyxier ; il faut garder un certain niveau de liberté et de spontanéité. Sinon, on ne peut pas jouer. »

Il souligne qu'il y a certains aspects que l'interprète apprend seulement sur scène et qui ne s'enseignent pas au conservatoire. Il donne l'exemple de l'acoustique, très variable selon les salles de concert.

Schiff admet que même si l'on se sent prêt à jouer, il y a toujours des ajustements à faire. Même pendant le concert, après les premières notes, les pianistes sont toujours en train de s'adapter à l'acoustique de la salle. « Si le son devient plus sec, il faut utiliser davantage la pédale. Même les tempos sont différents quand il y a beaucoup de réverbération ; l'on ne peut pas avoir des tempos très rapides dans ce cas..., c'est pour cela que les indications de métronome sont inutiles... » Il cite d'ailleurs les compositeurs qui opèrent des changements dans la partition après avoir écouté le morceau pour la première fois.

Schiff déclare que, pendant la préparation et l'exécution, il pense toujours aux personnes placées au fond de la salle, comme à celles qui sont assises au premier rang, faisant en sorte que la musique sonne de façon logique et cohérente.

Chapitre 4**SYNTHÈSE ET APPLICATIONS****Première étape d'écoute***Lecture à vue et exécution à vue*

Les six pianistes interviewés ont mentionné deux façons possibles d'approcher un morceau : soit en lisant la partition sans utiliser le piano, soit en la jouant du début à la fin. L'objectif est de construire intérieurement une image sonore.

Ivan Davis raconte l'anecdote – bien connue des pianistes – de Giesecking apprenant le *Troisième Concerto* de Rachmaninov pendant un voyage en train. Diana Raffmann¹ relate la même histoire, à propos du même pianiste, concernant le *Concerto en mi bémol major* de Pfitzner. Elle affirme que, pour écouter la musique directement sur la partition, le pianiste a besoin de disposer de schémas perceptuels et sensoriels déjà enregistrés dans sa mémoire.

Alfons Kontarsky et Robert MacDonald ont décrit leur capacité à bâtir rapidement la structure formelle d'un morceau et à en saisir le sens musical. Kontarsky a également parlé de son habileté à déchiffrer et à donner dès le début une idée du résultat final. Evidemment, cela demande une technique de très haut niveau.

¹ Diana Raffman, *Language, Music and Mind* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 39-40.

C'est Rita Fuszek qui explique la différence entre 'lecture à vue' et 'exécution à vue' :

« Dans la lecture à vue, en regardant la partition pour la première fois nous savons immédiatement ce qui est écrit. Pour cela, nous devons être capables de comprendre la notation musicale ... en groupant les notes au lieu de les suivre une à une. L'analyse musicale servant de guide à la lecture à vue, elles avancent ensemble. On finit par regarder la partition en l'écoutant intérieurement. L'exécution à vue est la capacité d'exécuter ce qui est écrit en utilisant toutes les ressources musculaires que cette activité demande. Quand cela est fait de manière efficace, l'exécution est fluide, exacte et *in tempo* dès le premier contact avec la partition. Manifestement, l'exécution à vue est basée sur la lecture à vue »².

Musicalement parlant, c'est surtout la lecture à vue qui est importante puisque l'exécution à vue se confond aisément avec ce que Susan Langer appelle une « réponse manuelle »³. La lecture à vue exige la connaissance théorique de la notation musicale et la compréhension du message musical, deux aspects directement liés à la musicalité, cette dernière faculté ne pouvant s'enseigner, selon Kontarsky. « La créativité musicale dépend de dons spéciaux qui peuvent être développés seulement quand ils sont innés »⁴.

« Vous êtes doué pour la musique quand, en jouant un morceau pour la première fois, vous pouvez quasiment anticiper ce qui va suivre. Ou encore quand vous souvenant d'un ancien morceau, vous le jouez de mémoire ; quand vous possédez la musique non seulement à la pointe des doigts mais aussi dans

²Rita Fuszek, citée in Frank Wilson, *Tone Deaf and all Thumbs?* (New York: Viking Penguin, 1986), 144.

³Susanne Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Son, 1953), 138-139.

⁴Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked* [Le cru et le cuit] (New York: Harper & Row, 1969), 18.

votre cœur et votre tête... les conditions préalables, une écoute sensible et une compréhension raffinée, qu'il faut sans cesse améliorer. »⁵

Schumann recommandait constamment aux musiciens de chanter à vue, sans l'instrument, pour affiner l'écoute. Nadia Boulanger considérait le solfège comme un aspect fondamental du développement de la musicalité ; les musiciens apprennent ainsi à chanter avec plus de justesse et de précision et à développer leur mémoire auditive de façon naturelle. « Beaucoup de bons musiciens n'ont pas l'oreille entraînée. »⁶

Pour être vraiment efficace, la lecture à vue exige une excellente communication entre l'écoute intérieure et les muscles, une réponse immédiate aux divers stimuli, fondée sur tous les éléments 'captés' visuellement dans la partition. Wilson compare le contrôle des mouvements requis pour l'exécution pianistique au travail des danseurs et des athlètes.

Voici une description de l'image sonore des *Jardins sous la pluie* de Claude Debussy, construite à partir d'une première lecture de la partition, hors clavier. Le thème inspirant l'ensemble du morceau est introduit dans les trois premières mesures. Le contour mélodique défini par la première note de chaque groupe de doubles croches (mesures 1-36) est éventuellement soutenu par la basse (mesures 4-9, 14-15). Les trois autres doubles croches de chaque groupe sonnent comme une réverbération du ton principal, en créant l'effet de gouttes de pluie. La dynamique est *pp*, colorée par le *crescendo* et *diminuendo* ; le premier *f* apparaît à la mesure 24 mais n'est pas soutenu longtemps ; il est suivi par un *decrescendo* (mesure 25), revenant au *pp*. Le *f subito* (mesure 31) est soutenu seulement pendant quatre mesures, *diminuendo molto* (mesures 35-37).

⁵Robert Schumann, *On Music and Musicians* (New York: Pantheon Books, 1946; reprint, 1952), 34.

⁶Nadia Boulanger, "Talking about the piano" interview de Robert Drum, in *Clavier*, (October 1999): 20.

La voix du milieu commence alors à interférer (mesures 37-42) et les *crecendo* et *diminuendo* changent finalement la dynamique en *f* quand la ligne principale est transférée à la basse, en tierces (mesures 43-44). On arrive au premier « climax », un *ff* (mesure 47). Les doubles croches persistantes et les rondes soutenant la basse (mesures 47-49) se mélangent finalement, ramenant le thème principal en noires, *pp*, *p* (mesures 50-55).

L'idée des gouttes de pluie continues est toujours présente, inspirée par le mouvement incessant des doubles croches. Les autres voix commencent à interférer (mesures 56-83), en construisant une ligne secondaire en tierces sous la deuxième double croche de chaque groupe jusqu'au moment où la ligne est transférée à la voix plus haute (mesures 85-91). L'esprit *Net et Vif* du début qui s'était intensifié avec *Animez et augmentez peu à peu* revient, remplacé par *En se calmant* (mesures 83-84). Il se présente *Moins rigoureux* (mesures 85-109) quand prend place un dialogue entre la mélodie à la main droite (mesures 85-91) et la basse (mesures 93-99). La mélodie à la main droite revient (mesures 100-107), apportant à la session suivante un *pp mystérieux* (mesures 10-127). Après avoir soutenu les ondes en quintolets (mesures 110-121), la basse ramène le thème (mesures 122-125).

Un effet de surprise apparaît sous la forme d'une cascade de doubles croches (mesures 126-131). L'indication *Rapide* ramène l'esprit du début mais plus animé cette fois-ci. La cascade se dissout dans les trilles de la basse (mesures 133-136), la dynamique du *Retenu* est alors *più p*.

Encore des surprises ; trilles sur le *sol* marqué *rf* qui fonctionne comme soutien (mesures 136-142), enrichissant l'effet des brillantes octaves à la voix la plus aiguë (mesures 138-139 puis 141-142). Ce petit motif en triolets de noires est augmenté à la voix la plus grave (mesures 143-145) *éclatant*, *f* et *ff*, arrivant au thème principal *scherzando*.

Le même séquence est répétée (mesures 50-156) avec une fin différente, se fondant dans la *coda* (mesures 157-167), annoncée par la ligne de la basse

pendant que le thème est chanté à la voix aiguë (mesures 157-160). La voix intermédiaire s'introduit alors (mesures 161-164), arrivant au grand et brillant final (mesures 165-167).

Impossible de ne pas imaginer les jardins sous la pluie. C'est comme si l'on contemplait un tableau, une estampe. C'est la musique qui transforme ce tableau en une image en mouvement, une scène contemplée par la fenêtre. Musique et image ne font qu'un, et plus on contemple la scène, plus elle se mue en image musicale et vice versa.

La Ligne Générale

Alfons Kontarsky a déclaré qu'avant de commencer à travailler il a besoin d'avoir 'la ligne générale' dans l'oreille. Les six pianistes interviewés ont tous clairement affirmé qu'ils cherchent d'abord à avoir une idée du morceau entier et à approfondir leur relation avec le message musical. Davis et MacDonald ont souligné l'importance du sens de la direction et de la forme comme moyen de guider de façon pertinente le premier contact des pianistes avec la partition. La définition du « climax » et de la relaxation va souligner l'aspect dramatique de l'exécution suggérée par Edward Cone⁷. Par exemple, la troisième étude de Claude Debussy, *Pour Les Quartes*, peut être approchée comme un conte plein de surprises. Le commencement du morceau suggère un environnement pacifique (mesures 1-6), soudainement envahi par une avalanche de quartes *sonores et martelé* en *stretto* (mesure 7). La sensation de paix revient (mesures 8-9) et prévaut (mesures 10-17) jusqu'à l'arrivée d'une nouvelle surprise, cette fois *Risoluto un poco stretto* (mesure 18) et après *molto diminuendo* arrivant à un autre thème plus tendre (mesures 20-28). Celui-ci se transforme en une danse (mesures 29-36), *Balabile e grazioso (poco animando)*.

⁷Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W.W. Norton, 1983), 13.

L'ambiance tranquille est de nouveau interrompue par une avalanche de quartes (mesure 37) et après avoir donné l'impression que tout se calmera (mesures 38-39), elle revient (mesure 40). Cette fois le *Ritenu* nous ramène à un scénario mystérieux en *sostenuto* (mesures 43-45).

Encore mystérieux mais *sempre animando* (mesures 46-48), *scherzando* et *accelerando*, une nouvelle avalanche de quartes apparaît, en *p leggero* (mesure 54) avec plusieurs *sol* dièses, *marqué* (mesures 56-57). Le *molto crescendo* provoque une avalanche plus forte (mesures 59-61) qui se termine en *p* (mesure 62) en donnant l'impression de *subito* puisqu'elle apparaît juste après une indication de *crescendo*. La dernière partie du morceau (mesures 65-85) suggère une ambiance céleste, *p, dolce sostenuto, leggero, più p, con tristezza, lontan, pp volubile*, disparaissant ensuite – *estinto*.

Imaginer le son

Davis souligne la nécessité de faire preuve d'imagination et de patience pour être capable de lire la partition sans l'aide de l'instrument. Comme il a été mentionné plus haut, l'imagination auditive est liée à l'information sonore stockée dans la mémoire. Churchland⁸ donne l'exemple du musicien expérimenté qui est capable d'écouter intérieurement un accord à la simple énonciation des notes qui le composent simplement parce qu'il les a enregistrées dans sa mémoire.

Schumann recommande aux musiciens d'essayer de mémoriser les sons et les particularités des différents instruments⁹ et Ivan Davis encourage ses élèves à écouter l'opéra et les récitals de chant.

A la lecture d'une partition, la musique qui sonne dans l'oreille intérieure du pianiste n'est pas formée seulement de notes, rythmes et phrases mais aussi

⁸Paul Churchland, "Reduction, Qualia and the Direct Introspection of Brain States", *The Journal of Philosophy* 82, no.1 (1985), 26.

⁹Robert Schumann, *On Music and Musicians*, 35.

de dynamique, de timbres et textures, autant d'éléments qui font un morceau unique. Certains passages sonores sont considérés comme difficiles à écouter et ce sont probablement ces passages que les pianistes essayeront au piano pendant la première étape du processus d'écoute.

Pour qu'une discussion sur la musique ou qu'une description musicale soit efficace, il faut une référence sonore. Quand les musiciens parlent d'un morceau, ils l'ont normalement en mémoire ; et la plupart du temps, ils ont déjà eu une véritable expérience sonore de cette oeuvre. Leurs commentaires pourront donc être suffisamment clairs et objectifs.

En effet, décrire la musique est chose difficile. Les pianistes font fréquemment des observations sur l'exécution d'un passage particulier que l'on ne retrouve pas nécessairement dans leurs propres exécutions. On peut en dire autant des professeurs qui utilisent des images visuelles pour illustrer certains textes musicaux et/ou essayent de décrire avec des mots la qualité du son et les dynamiques ; mais si l'étudiant répond à ce stimulus, c'est par hasard. La conséquence inévitable est que l'étudiant ne parvient pas à une conclusion pertinente à propos de l'exécution, et le professeur n'est jamais vraiment sûr que l'objectif de la leçon ait été atteint.

Écrire sur la musique en n'utilisant que des extraits est également compliqué. Un exemple musical comprenant deux à trois mesures n'a pas de sens pour quelqu'un n'ayant pas de référence sonore du message musical en entier et là se trouve peut-être la raison de la multiplication des publications sur la musique incluant un CD.

On peut en conclure que si la musique existe même sans être écrite, « à proprement parler, elle ne peut être produite qu'à travers l'exécution et n'a de sens que celui que chacun d'entre nous lui donne. »¹⁰

¹⁰John Blacking, "The Study of Man as Music-Maker", in *The Performing Arts: Music and Dance*, eds. John Blacking and Joann W. Kealiinihonou (New York: Mouton Publishers, 1979), 3.

Liens et Individualité

Trois des interviewés ont mentionné la nécessité d'une forte affinité avec le morceau joué. Rudolf Buchbinder et Robert MacDonald attendent que celle-ci s'établisse définitivement avant de commencer à travailler. Pour Buchbinder, si cette relation ne se crée jamais, il ne servirait à rien d'ajouter ce morceau au répertoire.

Il est vrai que la connaissance musicologique et même extra-musicale peut enrichir la relation entre l'interprète et la musique. Buchbinder croit que les informations sur le compositeur ainsi que le contexte historique et personnel dans lequel il a composé un morceau vont influencer l'écoute de la partition par les pianistes. Blacking affirme que « ni l'idée ni l'action musicale ne peuvent être comprises sans une référence aux aspects d'interaction musicale puisque l'idée et la musique, à l'instar de la culture, constituent des facteurs sociaux ».

Par exemple, il est très éclairant de savoir qu'au départ le stimulus de Debussy pour *Pagodes* avait été l'audition des orchestres javanais à l'Exposition Universelle de Paris.

Le fait que Debussy ait mis une douzaine d'années à mûrir cette première impression et finalement créer un discours sonore la décrivant est aussi très révélateur. Cela prouve que l'assimilation significative d'un morceau par l'interprète dépend aussi d'un temps de maturation.

De la même façon que des acteurs peuvent véritablement entrer dans la peau d'un personnage en s'impliquant totalement dans l'intrigue et le milieu historique et social dans lequel elle se déroule, et qu'un lecteur pourra mieux imaginer une scène décrite dans un livre si la situation et l'endroit lui sont familiers, de même les musiciens pourront se sentir plus à l'aise dans leurs interprétations en faisant ce type de recherche.

De la plupart des interviews, il ressort clairement que l'interprétation résulte de la relation profonde et durable s'établissant entre le musicien et la

musique, dont l'individualité est une conséquence naturelle. Davis et Buchbinder soulignent l'importance d'encourager les étudiants à cultiver l'individualité, la considérant comme raison principale de l'immortalité des grandes œuvres. La musique est immortelle parce que des gens sont capables d'interpréter différemment le même morceau, tout en restant fidèles à ce qui est écrit dans la partition.

Les interviewés ont aussi mentionné que la relation personnelle avec un morceau musical - facteur essentiel de la première approche d'une partition et de l'exécution proprement dite - peut être influencée par l'écoute d'autres interprétations. Deux des pianistes ont suggéré que l'impression qui demeure de cette écoute peut encourager le musicien à avoir sa propre expérience. En revanche, il peut aussi devenir impossible d'interpréter de façon originale un morceau qui a été écouté plusieurs fois.

Les six pianistes ont affirmé qu'il est pratiquement impossible d'ignorer la mémoire auditive des pièces que l'on a écoutées pendant des années. Andrés Schiff est toutefois convaincu que les pianistes ont besoin de se libérer des influences pour faire leurs propres expériences. Il est vrai qu'en comparant la « tradition » avec ce qui est écrit dans les partitions on trouve beaucoup d'aspects incorrects. Ce type de tradition peut induire en erreur les pianistes qui utilisent d'anciens enregistrements pour éclairer leur lecture.

Selon Edward Cone « les règles d'interprétation du passé ne doivent pas être appliquées au sens strict. Elles n'ont jamais été destinées à être appliquées du tout: elles n'étaient que de simples extériorisations d'une relation nécessaire entre la forme musicale et l'expression physique. En les suivant à la lettre, nous serions en train de les interpréter incorrectement »¹¹.

Pendant les interviews, Beethoven et Debussy ont été mentionnés comme des compositeurs ayant fourni des indications précises sur leur idéal

¹¹ Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance*, 58.

d'exécution. Debussy avait même l'habitude d'indiquer les effets qu'il voulait éviter, en utilisant des expressions comme *sans lenteur* ou *sans sécheresse*.

Le caractère unique du morceau musical

La connaissance et la compréhension de la structure formelle et harmonique peuvent clarifier certains aspects musicaux ; l'analyse ne doit jamais minimiser l'oeuvre— en disant par exemple, que l'introduction de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven peut se résumer à un enchaînement dominante - tonique. Naturellement, après avoir écouté cette oeuvre d'art, qui vous a captivé par sa puissance et son intensité, on ne peut que constater le génie de ce compositeur qui a réussi à créer ce passage, basé essentiellement sur ces deux accords.

Les interprètes devraient toujours admirer les morceaux qu'ils jouent ; leur compréhension intellectuelle ne doit jamais l'emporter sur le message musical. Dunsby¹² déplore le fait que nous soyons néanmoins forcés de schématiser le monde, et s'il est vrai que le fait d'établir des parallèles et de trouver des similitudes dans les œuvres d'une même période ou d'un même compositeur peut contribuer à éclairer certains aspects d'un morceau, ce qui fait l'intérêt d'une interprétation, ce sont justement ses particularités. En ce sens, les pianistes devraient éviter les « patterns ».

Chaque morceau est un organisme vivant, chaque mouvement et chaque phrase doivent exprimer une chose différente ; cela ne sera perçu par le public que si le pianiste est sensible au caractère unique du morceau dès la première étape d'écoute, en réagissant comme le fait un acteur aux différents rôles qu'il interprète.

Certains pianistes ont une tendance à lire Beethoven en cherchant les gammes et les enchaînements d'accords. On fait peu de cas de l'introduction de

¹²Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns*, 13.

son *Troisième Concerto* pour piano. Malheureusement on écoute très rarement le phrasé qui, lui, est approprié parce que l'on prête plus d'attention à la gamme mélodique d'*ut* mineur qu'au quart de soupir suivant le point d'arrêt¹³. Les silences sur les temps forts sont fréquents chez Beethoven et ont besoin d'être mis en valeur, écoutés, sentis surtout, car ils représentent un aspect essentiel dans l'expression de son anxiété et de sa passion (car c'est surtout à travers eux qu'il exprime son anxiété et sa passion).

Ainsi qu'on l'a vu, sans l'écoute intérieure le message musical ne sera pas communiqué et beaucoup de pianistes ne s'apercevront de l'importance de ce détail qu'une fois sur scène.

À cause de cette obsession des « patterns » et des généralisations pour pouvoir se familiariser avec le style du compositeur, même Debussy est parfois catalogué à tort d'impressionniste alors qu'en réalité il se refusait à répéter les formules attribuées à l'avant-garde de son époque. Selon Jarocinski « voir dans l'impressionnisme la tendance principale de l'époque a été une erreur des théoriciens, la notion d'un impressionnisme musical en était une autre... »¹⁴.

Debussy est un bon exemple du caractère imprévisible et destructeur des « patterns ». Selon Barraqué, le compositeur n'a pas été seulement un précurseur de la musique contemporaine, il a également révélé une technique de composition ignorée même de ses collègues¹⁵. Debussy a étendu les aspects irrationnels de ses rythmes à une nouvelle conception de la forme, bien représentée dans ses *Études*.

La perception structurelle de son étude *Pour les sonorités opposées*, par exemple, se fonde essentiellement sur les différentes façons d'explorer les sonorités. La sonorité créée par les octaves en noires et croches pointées

¹³Ludwig van Beethoven, *Complete Piano Concertos* (New York: Dover Publications, 1983).

¹⁴Stefan Jarocinski, *Debussy, Impressionism et Symbolism*, (Paris: Editions du Seuil, 1970) cité in Jean Barraqué, *Debussy* (Paris : Editions du Seuil, 1962), 13.

¹⁵Jean Barraqué, 14.

(mesures 1-14) convient au caractère suggéré *dolente, expressif et profond*. Dans les trois premières mesures, le *la* sonne seulement après que le *sol* commence à s'atténuer. L'un dépend de l'autre et du *sol* de la basse, mais en même temps qu'ils se complètent, on a l'impression de la plénitude suggérée par chaque son.

Encore dans le même esprit mais *Animando poco a poco*, encore *p*, créé par les accords parfaits dans les voix extrêmes en mouvement descendant. Le mouvement en croches *staccato* fait avancer la ligne mélodique, en conférant une note d'humour à ce passage.

À travers de subtils changements, le thème qui apparaît à la mesure 31, marquée *pp*, *lointain, mais clair et joyeux*, sonne différemment à la mesure suivante (32), avec la voix du milieu doublant la structure rythmique principale – triple croche, double croche pointée, triple croche – nous ramenant à l'accord formé par les notes *si* bémol, *sol* dièse, *ut*, soutenu comme une blanche pointée, qui sonne comme l'origine des autres trois mesures (33-35) avec un caractère de final en descendant *calando*.

Le thème réapparaît pour la deuxième fois *de plus près* (mesure 36), harmoniquement enrichi ; l'harmonie nous rappelle les deux mesures précédentes. Tout sonne plus proche et plus intense. Le thème est répété encore une fois (mesure 37) mais avec une fonction différente. Ici, la structure rythmique n'est pas seulement supportée par la voix du milieu mais accentuée par des crescendos sur chaque son ; la fin est modifiée. Les sons plus hauts anticipent le caractère élégant de la section suivante (mesures 38-51), quand les différentes sonorités et touches sont explorées dans les deux premières mesures (38-39) en utilisant les mêmes sons, le même rythme et le même phrasé. La première mesure indique *p doux* et la seconde *p marqué*, ce qui change complètement le résultat sonore. L'harmonie qui crée l'atmosphère des deux premières mesures change, aussi bien que la dynamique, *expressive et pénétrant* ; ce type de sonorité reste jusqu'à la fin de la section, inspirée par l'indication *Animando appassionato*.

La passion prévaut, *Sempre animando, molto sostenuto, crescendo*, arrivant au « climax » *ff* pour soudainement disparaître dans un *pp subito* complètement inattendu. Les mesures suivantes (53-56) *ppp* sonnent comme une exploration du *pp subito* avec des sons légers dans le registre le plus haut de la pièce.

Deux mesures (57-58) font le lien entre les mesures 59-60 – la dernière apparition du motif entendu dans les mesures 31-32 et 36-37. Le *sol* dans le registre plus aigu et le *f* à la basse soutenu par le point d'orgue préparent la nouvelle sonorité du *Lento* (mesure 61). Les triolets, *staccato pp*, se fondent dans une surprenante réexposition du motif romantique du début (mesures 15-16).

Aux mesures 63-65, le motif qui sonnait piqué auparavant est maintenant chanté par les noires soutenues dans la voix du milieu. Les *arpeggios* dans la voix la plus aiguë sonnent comme des agréments pour chacune des noires, de telle façon que les croches *staccato* sonnent plus légères, conférant aussi plus d'intensité à la ligne principale. Le thème précédent (mesures 31-32, 36-37 et 59-60) apparaît encore une fois (mesures 68-70), comme un adieu (*de loin*) et les accords qui suivent (mesure 71) commencent à se dissoudre *smorzando* (mesures 73-74) et un dernier *arpeggio* sonne en *f* avant de se perdre dans la dernière octave (*p*, et après *pp*).

Cette étude illustre les idées de Barraqué, à savoir que la nouveauté du langage mélodique et harmonique de Debussy réside dans la « personnalisation de l'accord. Cet accord se trouve paradoxalement dans une situation autonome, mais il dépend par son enchaînement d'un autre accord. Considéré en soi pour sa propre beauté, pour le caractère de sa sonorité il n'en détient pas moins ses propres lois d'engendrement par rapport aux autres, comme guide des voix. »¹⁶

¹⁶Jean Barraqué, 42.

Selon Barraqué, la façon imaginative que Debussy avait de manipuler les timbres est ce qui remplace la notion d'accord par celle de « notes complexes habillant la mélodie »¹⁷.

Debussy promouvait la beauté du son en soi, avec une tendance parallèle à détruire l'idée d'une organisation formelle préexistante, ce que Pierre Boulez appelle la « pulvérisation du langage »¹⁸.

La Nouvelle Musique

L'expérience de l'approche de textes musicaux dont nous n'avons aucune mémoire auditive été considérée par trois pianistes. Dans ce cas, la relation avec la musique est complètement libre d'influences puisque souvent on ne dispose pas d'enregistrements. L'image musicale formée dans l'imagination de l'interprète naîtra de sa propre expérience.

Très souvent, les pianistes ont déjà dans l'oreille les pièces qu'ils décident d'inclure dans leur répertoire. Le cas échéant, ils écoutent les enregistrements au lieu de lire la partition. De ce fait, leur relation avec la musique ne va pas être personnelle, puisqu'elle sera pétrie d'influences. Leur première impression auditive sera, en fait, celle de quelqu'un d'autre. C'est probablement pour cette raison que Schiff¹⁹ a déclaré que les pianistes ne sont pas capables de lire la partition.

Cette attitude vis-à-vis d'une musique inédite ou rarement jouée démontre une certaine peur de l'inconnu ou un simple manque de curiosité. Au contraire, l'idéal serait que les artistes soient attirés par l'imprévu et apprécient les surprises que les grands compositeurs – de toutes les périodes de l'histoire de la

¹⁷*Ibid.*

¹⁸Pierre Boulez, cité in Jean Barraqué, *Debussy*, 14.

¹⁹András Schiff, "Schumann, der Dichter" interview de Harald Goertz, 10 August 1998. *Hörsaal* 230, Salzburg.

musique – réservent dans leurs œuvres. La curiosité devrait être toujours présente. « La curiosité est la vie. »²⁰

Malheureusement le profil des pianistes du XX^e siècle est quelque peu similaire à celui de leurs collègues de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui se sentaient plus à l'aise avec la musique des années précédentes, regardant avec méfiance les œuvres de leur propre époque.

L'étude et l'exécution des œuvres du passé sont véritablement indispensables à la compréhension de la musique de nos jours. A l'inverse, en étudiant la nouvelle musique, l'interprète aura une expérience affranchie de toute influence dont bénéficiera son approche renouvelée du répertoire traditionnel. Il pourra ainsi le jouer en le renouvelant.

Deuxième étape d'écoute

Que travaillent les pianistes ?

Il est important d'avoir une idée exacte de ce que l'on cherche musicalement avant de commencer à travailler, comme l'ont souligné tous les interviewés. Il leur est également apparu que, dès le moment où l'image sonore du morceau est construite, il ne faut pas la laisser de côté ; en fait, c'est elle qui va guider le travail du pianiste pendant les trois étapes d'écoute de la préparation à l'exécution. Autrement dit, pour que le pianiste tire pleinement profit de son travail, il a besoin de savoir exactement ce qu'il travaille. Toutefois, comme l'a reconnu Kontarsky, tous les détails ne seront pas perçus d'emblée. La première impression va se communiquer aux autres étapes d'écoute, la relation entre l'interprète et l'œuvre musicale s'enrichira à travers le travail de préparation, avec et sans le piano.

²⁰Pierre Boulez, interview de Douglas Kennedy, in *BBC Music Magazine*, Vol. 3, no.7 (March 1995): 20.

La partition doit être sans cesse consultée et, de ce fait, les problèmes techniques ne finiront jamais ; en effet, plus on obtient d'informations, plus il y aura de décisions à prendre concernant l'exécution, et il faudra, en conséquence, trouver les moyens adéquats pour transformer le texte musical en son.

Normalement les pianistes ne joueront que ce qu'ils ont d'abord enregistré intérieurement. En donnant son point de vue d'amateur, à savoir « qu'aucun passage difficile ne peut être maîtrisé si l'on ne le mémorise pas »²¹, Charles Cooke nous aide à comprendre cette réalité. Kontarsky explique qu'il ne travaille pas les passages techniquement difficiles avant de savoir exactement comment ils doivent être joués.

Schumann avertit les jeunes musiciens qu'il ne suffit pas de connaître le morceau avec ses doigts. « L'on a besoin d'être capable de le chanter pour soi-même, hors clavier. Aiguisez votre imagination pour mémoriser non seulement la mélodie mais aussi l'harmonie. »²²

Fréquemment, comme Davis l'a montré, les pianistes ont l'impression d'être en train d'écouter ce qu'ils jouent mais en fait le résultat ne correspond pas à ce qu'ils imaginent. Pour cette raison, il recommande à ses élèves d'enregistrer leurs propres exécutions pour mieux les surveiller. Jörg Demus fait de même.

Schiff relève trois aspects essentiels à observer pendant le travail de préparation : la qualité du son, la polyphonie et l'équilibre. Chacun de ces aspects exige un lien constant entre l'écoute et les doigts. Il souligne la différence entre bruit et son. Pour être capables de produire mieux que des bruits, les pianistes doivent écouter toutes les différentes qualités du son, de la dynamique et des 'couleurs' suggérées par la partition.

Giesecking simplifie ce processus, affirmant qu'il est essentiel de « jouer de la façon la plus belle possible exactement ce que le compositeur a écrit ».

²¹Charles Cooke, *Playing the Piano for Pleasure* (New York: Simon and Schuster, 1941), 44.

²²Robert Schumann, *On Music and Musicians*, 31.

Selon lui, la révélation claire et exacte du texte dépend toujours d'une lecture correcte, ce qu'il considère « au-delà des possibilités de certains interprètes »²³.

Davis suggère deux façons de travailler la musique hors clavier : soit en visualisant la partition – ce qui demande de mémoriser le morceau – soit en visualisant l'image de ses mains sur le piano, en ayant évidemment déjà travaillé de façon significative sur l'instrument.

Visualiser la partition, c'est le conseil que donne Sir Adrian Boult. Il suggère que l'interprète doit donner au public l'impression que la musique qu'il écoute est comme inscrite sur un grand tableau. Comme chef d'orchestre, Boult était connu pour accorder la priorité à la forme d'ensemble, parcourant les différents mouvements d'un morceau du début à la fin.

Visualiser l'image des mains sur le piano est également lié à une intense activité d'écoute puisque la chorographie exécutée par les mains consiste en fait en l'organisation de mouvements déterminés par l'interprète pour transformer en son l'intention du compositeur. Simplement visualiser les mains n'est pas suffisant, cette activité devant être directement liée au processus d'écoute.

Lorsque les pianistes s'arrêtent d'écouter

Les trois facteurs du son déterminés par White²⁴ – dynamique, timbre et texture – sont des paramètres qui doivent guider les pianistes dans leur observation de la qualité du son. La beauté du son est une caractéristique personnelle – les musiciens travaillent leur propre son en accord avec l'interprétation sonore qu'ils ont construite et stockée intérieurement. Giesecking était tout à fait reconnaissable à son jeu et à sa façon particulière de soutenir le son.

²³Dean Elder, *Pianists at Play* (London : Kahn & Averill, 1986), 9.

²⁴John White, « Systematic Analysis for Musical Sound », *Journal of Musicological Research* 5 (1984): 191-212.

Malheureusement, les pianistes oublient souvent de travailler leur sonorité ; puisqu'on peut obtenir n'importe quelle forme de son par simple pression des touches du clavier. Kontarsky nous rappelle que pour les violonistes les décisions musicales incluent naturellement la justesse, le volume du son ainsi que la distribution des registres, tout cela parce qu'ils doivent 'fabriquer' le son.

C'est exactement ce à quoi Gieseeking fait référence lorsqu'il conseille de « travailler la musicalité »²⁵. Même les récitatifs, disait-il, devaient être étudiés ; on ne doit en aucune façon, selon lui, dissocier technique et musique, les deux ne faisant qu'un quand il s'agit d'obtenir toutes les nuances et dynamiques²⁶.

Les pianistes ont des façons différentes de travailler ; Davis a cité comme exemple les publications d'Alfred Cortot qui suggère plusieurs façons de travailler un même passage. Toutefois, le plus important est de ne pas perdre l'image sonore construite dans l'oreille. Il est vrai qu'en travaillant pendant des heures les passages techniquement difficiles, on risque de passer à côté du message musical. Se soucier de la dextérité de ses doigts peut accaparer l'attention de l'interprète au point d'interrompre son processus d'écoute. Puisque le piano est un instrument à percussion, le son peut devenir très 'dur' et les oreilles peuvent perdre la sensibilité requise pour contrôler la qualité du son.

Un autre aspect du processus d'écoute souligné par Davis est le travail des pianistes dans les studios, la conséquence étant qu'ils s'habituent au son produit dans cet espace acoustique restreint, ce qui nuit à leurs exécutions sur le vif. C'est pour cette raison que l'on recommande le travail dans les salles de concerts – avec une certaine fréquence, pas seulement à l'occasion d'un récital – pour perfectionner le niveau de surveillance de la projection du son. Schumann recommandait aux pianistes de toujours s'assurer d'avoir un instrument bien accordé.

²⁵Dean Elder, *Pianists at Play*, 10.

²⁶*Ibid.*

Accorder l'instrument est un aspect auquel la plupart des pianistes ne sont pas habitués car ils ont généralement recours à un professionnel pour ce travail. L'auteur a eu la chance d'assister à une répétition de Krystian Zimerman avec le Philharmonique de New York pour le *Premier Concerto pour piano et orchestre, op. 15* de Brahms. Avant de commencer la répétition, le pianiste a utilisé un outil approprié pour garantir la justesse de l'instrument²⁷.

L'équilibre entre les voix

L'exercice de dictées polyphoniques peut aider les pianistes à améliorer leur capacité d'écouter simultanément plusieurs voix, en respectant leur hiérarchie. András Schiff met en valeur la polyphonie et l'équilibre, deux éléments directement liés l'un à l'autre. En connaissant chaque voix séparément et en étant capables de les écouter individuellement, les pianistes ont la possibilité d'explorer toutes les ressources offertes par l'instrument. Ce n'est pas sans raison que les grands musiciens et interprètes recommandent la musique de Jean-Sébastien Bach comme indispensable. Selon Harold Schonberg²⁸, Neefe préférerait faire travailler au jeune Beethoven les *48 Préludes et Fugues* plutôt que des morceaux purement techniques, brillants et spectaculaires. Il l'initiait aussi à l'étude des œuvres écrites pour orgue, à la théorie et à la composition.

Schumann insistait pour que les jeunes musiciens travaillent les fugues des grands maîtres, notamment celles de Bach. « Faites du *Wohltemperierte Clavier* votre pain quotidien et vous deviendrez d'habiles musiciens »²⁹. Il ajoutait qu'il ne fallait pas simplement chercher l'habileté technique mais essayer de reproduire dans chaque morceau les intentions particulières du compositeur.

²⁷Krystian Zimerman, *Rehearsal of Brahms D Minor Concerto for Piano and Orchestra with The New York Philharmonic*, Avery Fisher Hall, New York, 1997.

²⁸Harold Schonberg, *Great Pianists*, 72.

²⁹Robert Schumann, *On Music and Musicians*, 33.

Concernant l'écoute polyphonique, l'orchestre peut être une source d'inspiration pour le pianiste. Cette richesse d'exécution dépend de la variété et de la qualité du son, des couleurs et des dynamiques stockées dans la mémoire auditive de l'interprète. Sans cela, l'exécution deviendrait un agglomérat de notes sans direction ni forme. Dans leur désir de jouer tout ce qui est écrit dans la partition, beaucoup de pianistes oublient souvent le sens musical. Dans l'*Etude n° 8* de Debussy, *Pour les Agréments*, au moins trois voix différentes seront écoutées pendant toute l'exécution, pour rehausser les lignes mélodiques par des phrasés, des touchers et des sonorités différentes. Trouver les doigtés appropriés pour faire entendre tous ces éléments exige des interprètes une écoute intérieure raffinée, nécessite une distribution adéquate entre les deux mains ; comme le disait Liszt, il faut « une seule main avec dix doigts ».

Dans la première mesure de cette étude, le *fa* de la basse a besoin d'être soutenu par la pédale, en fonction du motif principal dans la voix supérieure. Sa réponse à la voix du milieu (accords majeurs en premier renversement) ne doit pas sonner trop fort puisque le *ré* soutenu à la voix la plus haute doit rester audible. Cet équilibre devient plus facile à obtenir en jouant le *decrescendo* indiqué sous les accords ainsi que le *tenuto*, les accents (^) et le point d'orgue sur le *ré*. Une des règles générales de Giesecking est que la pédale chez Debussy signifie d'habitude plusieurs mesures, voire des pages entières où l'harmonie ne change pas. Ce qui requiert un équilibre dans les détails.

Le morceau sonne comme une improvisation, enrichie par une variété de touches et de sons, qui exige une connexion parfaite entre les oreilles et les doigts.

Les mesures 8 et 9, *p* et *più p*, demandent aussi la pédale à la basse, pour soutenir les quatre autres voix qui doivent être bien équilibrées entre elles. La voix la plus haute annonce le motif principal en octaves, doublée par la voix grave, plus bas, qui avec la dynamique indiquée (< >), est entendue dans un niveau immédiatement inférieur. Les voix du milieu en doubles croches

soutiennent les deux autres avec une sonorité plus douce. Dans ce cas, la pédale en *vibrato* est recommandée pour éviter la confusion que reflète la relation que l'on fait souvent à tort entre l'impressionnisme et l'utilisation excessive de la pédale.

Cette étude explore aussi l'écoute polyphonique des voix qui sont distribuées sur plusieurs registres, bien distancées les unes des autres *pp* (mesures 17-19). La ligne principale est entendue à la basse, *dolce sonore*, soutenu par l'ostinato en triples croches (mesure 17), que l'on a déjà entendu auparavant (mesures 11-16). La voix du milieu soutient l'ostinato avec les tierces mélodiques. Les deux mesures suivantes (19-20) introduisent un autre thème à la voix supérieure, parallèlement à la basse. La main gauche doit maintenir la fluidité et l'intensité de la ligne de la basse et en même temps jouer doucement les accords de la voix médiane en *staccato* qui servent de lien entre les deux lignes des voix inférieure et supérieure, chacune dans un esprit différent.

L'ostinato revient à la main droite *pp* (mesures 20-23); il soutient un nouveau thème, dans un esprit piquant – typique des oeuvres de Debussy – créé par une variété d'articulations et de touchers *p, p léger et dansant* et après *mf marqué*.

Dans plusieurs passages, cette étude confirme ce que Debussy a déclaré à propos du caractère personnel du doigté défini par les idées que chacun se fait de ce morceau. Dans ce passage particulier, le doigté est déterminé par la distribution de la voix intermédiaire entre les deux mains pour rehausser le thème principal de façon la plus naturelle possible.

Les mesures 28-30 ramènent le thème dans la basse des mesures 17-19, cette fois *dolce sostenuto*, soutenu par un *ostinato* différent à la main droite, *p souple et ondoyant*, avec des groupes de doubles croches deux à deux – une double croche *tenuto* suivie par un arpège – articulées en *appoggiatures*.

Les deux mesures suivantes (31 – *Rubato (poco scherzando) pp* et 32 – *Quasi cadenza*) introduisent un nouveau thème dont les ornements et les notes *staccato* sonnent comme en interaction. À cause de la touche *staccato* qui détermine le caractère humoristique de ce passage, la basse doit être soutenue avec le doigt à la première mesure (31). Ici, encore une fois le doigté est déterminé par la distribution de la voix médiane entre les deux mains pour que le passage sonne naturellement. Ce principe continue d'être appliqué dans les mesures suivantes (35-44). Un nouveau dessin apparaît avec des séquences d'accords en mouvement descendant (mesures 37-38 et 41-42) auquel on peut appliquer les règles de Giesecking : « Jouer une succession d'accords ou de notes descendantes avec la pédale demande des nuances très subtiles. Chaque note doit ou être plus puissante que la précédente ou donner l'impression d'être étouffée par elle. »³⁰

La technique comme moyen, non pas comme finalité

Les six pianistes interviewés ont souligné la nécessité d'avoir une idée bien définie du message musical avant de commencer à travailler sur les détails techniques. Kontarsky était même d'avis que musique et technique devaient être dissociées.

Leur attitude confirme l'importance de l'activité d'écoute comme étant « une façon de traduire les symboles écrits en son », et celle de la technique comme le moyen de réaliser la coordination de mouvements conditionnés par l'anatomie du corps humain et de s'adapter à l'instrument pour faire vivre le matériel sonore.

Par ailleurs, Buchbinder et Davis affirment que cela ne servirait pas à grand chose de travailler un passage techniquement difficile sans disposer de la technique nécessaire ; même si l'on considère que la technique n'est qu'un

³⁰ Dean Elder, 249.

moyen, chaque mouvement se doit d'être une réponse à l'idée musicale construite dans l'oreille intérieure de l'interprète.

L'épisode relaté par Glenn Gould sur sa façon de travailler pendant qu'on passait l'aspirateur, peut être interprété comme une façon de s'appuyer uniquement sur la mémoire digitale, puisqu'il lui était évidemment impossible de s'écouter et cependant, il avait tenté de s'isoler complètement du monde extérieur. La leçon qu'il a tirée de cette expérience est que « l'écoute de l'imagination est beaucoup plus puissante et stimulante que toutes les formes d'observations extérieures. »³¹ Quand il s'écoutait intérieurement, la musique était fluide comme une improvisation et la partition ne représentait plus un obstacle entre l'oreille et les doigts.

On retrouve aussi ce sens de l'improvisation chez Kontarsky lorsqu'il déclare que « le *rubato* ne s'apprend pas, il doit sonner naturellement »³².

C'est essentiellement le travail de l'écoute intérieure qui permet d'incorporer la pulsation de façon que les variations possibles de tempo puissent se succéder de façon naturelle. Les musiciens peuvent recourir au métronome et autres aides 'extérieures' pour accéder au tempo à travers l'écoute physique, mais uniquement pour établir la pulsation. C'est elle qui soutient le rythme qui, à son tour, modèle la mélodie, et c'est là l'essence du phrasé et de la direction. Il est d'ailleurs évident que les compositeurs n'ont pas besoin d'un métronome pour donner libre cours à leur imagination.

MacDonald souligne le caractère d'improvisation des pièces de Brahms, pourtant fréquemment interprétées de façon intellectuelle. Du témoignage de ses activités pédagogiques, on peut conclure que Brahms n'était jamais satisfait d'une exécution simplement brillante et qu'il s'intéressait aux moyens

³¹ Geoffrey Payzant, *Glenn Gould Music and Mind* (Toronto, Canada: Key Porter Books, 1984), 87-88.

³² Un bon exemple de rubato : dans *La Soirée dans Grenade*, Debussy présente le même thème deux fois, en liant deux sections différentes ; il est indiqué *Tempo rubato* (mesures 23-26 et 61-64), suivi d'un *retenu* (mesures 27-28 et 65-66).

techniques dans la mesure où ils lui permettaient de préciser son message musical. Auteur d'une série d'exercices publiée par Simrock en 1893, il a exploré toutes les sortes de difficulté liées à l'exécution : précision des sauts, passages et gammes en doubles notes et octaves, mains croisées, contrôle de l'instrument dans toute son extension, ouverture des mains dans les intervalles étendus, précision rythmique, surtout dans les passages où chaque main exécute un rythme différent. Ses exercices explorent plusieurs doigtés, utiles pour le phrasé et les notes susceptibles d'être accentuées – plus que pour le confort physique. Ils concernent aussi l'intellect, l'écoute et le sens de l'improvisation, et il y est suggéré également de travailler ces mêmes exercices dans plusieurs tonalités.

Les exemples de doigtés mentionnés par Kontarsky et Davis aident à comprendre comment la technique constitue un facteur aussi personnel que la compréhension d'un morceau.

L'idée avancée par Langer³³ – à savoir que les mains suivent l'écoute intérieure du pianiste – est essentielle. Chaque note doit être écoutée avant d'être jouée ; le pianiste doit jouer plus lentement non pas simplement pour entraîner ses doigts qui progressivement joueront plus vite, mais surtout pour que le processus de communication entre les mains et l'image mentale de la musique enregistrée dans sa mémoire soit suffisamment en accord avec le tempo choisi par l'interprète et celui qu'indique le compositeur.

Le doigté ne doit jamais dépendre du confort physique mais du message musical ; chaque note communique quelque chose et les moyens choisis pour exécuter le message capté dans la partition sont aussi personnels que l'interprétation.

Robert Rozek, professeur de violon à l'Université de Miami, a pour habitude d'observer la formation des callosités sur les doigts des élèves,

³³ Susanne Langer, *Feeling and Form*, 139.

conséquence normale d'un doigté immuable. Il considère que chaque sonorité, chaque phrase, exige une position différente du doigt par rapport à la corde.

Lentement et avec régularité

L'individualité est le résultat d'une relation de longue date établie entre l'interprète et le morceau choisi. Soulignant la richesse des différentes interprétations possibles d'un même morceau, Buchbinder déclare qu'il faut des années pour l'apprentissage d'un morceau. Sa recommandation de lire un morceau et le laisser de côté pour quelque temps avant de le reprendre est directement liée à « l'assimilation inconsciente »³⁴, celle-ci se produisant entre plusieurs exécutions. Ces diverses périodes contribuent également à la maturation de la relation entre l'interprète et l'œuvre. Ce processus est en passe d'être oublié par la plupart des interprètes à cause de ce que l'on appelle le 'professionnalisme'. Schiff déplore que les musiciens d'orchestre aient rarement l'opportunité de s'écouter mutuellement, voire de s'écouter eux-mêmes. Il remarque que, d'une façon générale, les pianistes disposent de plus de temps pour apprendre leurs morceaux. En réalité, malgré les déclarations de grands interprètes tels que Krystian Zimerman et Claudio Arrau qui affirment que la préparation d'un morceau leur demande de trois à cinq ans avant une première exécution en public, la situation est loin d'être idéale dans le monde musical. On peut entrevoir les conséquences tragiques de cette situation dans les commentaires de Norman Lebrecht sur le manque d'intérêt du public qui n'est plus touché par la musique présentée à l'heure actuelle dans les salles de concert. Cet auteur montre des interprètes surchargés, souvent insuffisamment entraînés, souffrant des effets d'apparitions excessives et mentionne notamment « les chefs d'orchestre au *Met* qui ne connaissent pas la partition, les chanteurs

³⁴ Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns*, 10-11.

qui n'arrivent pas à produire certaines notes et les solistes à la *Musikverein* ne pensant plus à la qualité du son. »³⁵

Ce n'est pas un hasard s'il mentionne Carlos Kleiber et Arturo Benedetti Michelangeli comme étant les seules personnalités artistiques pouvant toujours compter sur une salle remplie. Le premier est connu pour son pouvoir de stimuler au maximum les musiciens des orchestres avec lesquels il travaille. Toutefois, ses concerts se font de plus en plus rares car il n'accepte de se présenter que lorsque les conditions favorables sont réunies pour une exécution la plus proche possible de son idéal de perfection. Etant l'un des chefs d'orchestre les plus importants de notre époque, il est capable d'ignorer les tentations que la pratique musicale contemporaine offre à sa profession.

Davis et Buchbinder admettent avoir appris quelques morceaux en peu de temps sans pour autant les avoir retenus. Davis mémorise les récitatifs hors clavier planifiant son travail sur l'instrument pour les passages techniquement difficiles. Il souligne également la différence entre jouer et travailler en donnant l'exemple du type de travail que Maria Callas accomplissait – lentement et sans émotion.

Travailler dans un tempo différent de l'exécution est très important pour écouter en détail mais les pianistes doivent être attentifs à ne pas enregistrer dans leur mémoire de fausses conceptions de style et d'exécution.

Travailler lentement en surveillant le poids de chaque doigt permet d'éviter une exécution superficielle, puisque les doigts doivent s'enfoncer dans les touches, même dans les passages indiqués *pp*. C'est le poids de chaque doigt qui contrôle la dynamique. Ce type de travail avec le toucher voulu pour chaque note et les voix correctement distribuées contribuent à la solidité nécessaire à la mémorisation des informations musicales et physiques.

³⁵ Norman Lebrecht, *Who Killed Classical Music ?* (N.Y: Carol Publishing Group Edition, 1998), 6.

L'ensemble et le détail

S'il est important de garder l'idée d'ensemble à travers toutes les étapes du processus d'écoute, il faut également souligner que le travail des détails ne consiste pas à découper la pièce en sections. Davis soutient cette idée et déclare qu'après avoir appris la pièce en entier, il la joue du début à la fin, le cas échéant en travaillant séparément certains passages pour les ajouter ensuite à ceux qui les précèdent et ceux qui leur succèdent.

Comparant la préparation d'un concerto à la construction d'une maison, Buchbinder déclare qu'il faut commencer par les fondations pour ensuite travailler l'architecture.

La relation entre l'idée générale et le détail doit être maintenue pendant tout le processus de préparation d'un concert. Un des musiciens qui a joué avec Sir Adrian Boult observe que pendant les répétitions les détails étaient, à ses yeux, moins importants que la structure générale : le parcours à travers tous les mouvements du morceau du début à la fin.

L'idée opposée est illustrée par Schönberg quand il mentionne les pianistes qui interprètent des concertos sans avoir aucune idée de ce que l'orchestre est en train de jouer³⁶. Demus au contraire recommande à ses élèves de mémoriser aussi la partie orchestrale des concertos ; il considère qu'il est essentiel de connaître par cœur non seulement les pièces pour piano solo mais aussi les pièces pour piano et orchestre ou la musique de chambre pour piano. Arthur Rubinstein avait l'habitude d'apprendre les concertos pour piano de façon si approfondie que même un chef d'orchestre tel que Zubin Mehta lui demandait conseil sur les parties orchestrales³⁷.

À propos des programmations, MacDonald mentionne l'idée du récital comme un tout entier. Découvrir la place correcte de chaque pièce dans un

³⁶ Arnold Schönberg, *Style and Idea*, 141.

³⁷ Zubin Mehta, interviewé par Helena Matheopoulos, *Maestro: Encounters with Conductors of Today*, 349.

récitation pour qu'elle devienne plus facile à écouter, c'est comme entendre un grand morceau divisé en plusieurs mouvements.

Le récital ayant été travaillé pendant des mois, les pièces commencent à sonner l'une après l'autre dans une succession naturelle, la présentation se construisant comme un moment dramatique avec début, milieu et fin, tandis que s'établit une relation entre l'auditoire et l'interprète et la musique. A titre de comparaison, c'est comme une représentation théâtrale où les acteurs entrent sur scène pour jouer le premier acte, conscients néanmoins du destin des autres personnages.

Troisième étape d'écoute

Qu'écotent les pianistes ?

L'exécution musicale est le résultat d'une longue relation, intime, entre l'interprète et la musique, ce qui suppose des problèmes émotionnels et personnels partagés par le compositeur, l'interprète et le public. C'est la profondeur de l'engagement de l'interprète dans son métier qui l'aidera à établir une relation entre le public et le compositeur, ou l'en empêchera.

Le parallèle établi par Dunsby entre le musicien et l'acteur peut suggérer que les interprètes vont disparaître en ce sens qu'ils perdent leur personnalité. Il n'en est rien - et ce qui se passe, c'est ce que dit Kontarsky quand il fait la différence entre les pianistes qui montent sur scène pour montrer « ce qu'ils ont fait avec la musique » et les autres pour montrer « ce que la musique a fait pour eux ».

John Blacking³⁸ déclare que l'homme produit la musique comme une suite de « patterns » dans un système d'interaction sociale inclus dans un processus de décisions; mais dans un autre sens, c'est la musique qui fait l'homme, en libérant son énergie créative et en l'influençant dans ses décisions et ses inventions culturelles. Il a toujours demandé une re-composition de la part aussi bien de l'interprète que du public, si l'on considère qu'elle doit sortir de l'imagination du compositeur. Une partie ou même tout le processus mental intervenant dans la composition est également nécessaire pour une écoute intelligente.

Sur scène, les interprètes sont importants car ce sont eux qui sont visibles par le public et communiquent avec lui. Cependant, ils ne représentent pas uniquement le lien entre le compositeur et le public; ils sont aussi récepteurs de leur propre exécution. Ils ne disparaissent donc pas; ils font un avec la musique. Cette unité permet la sensation d'improvisation ressentie pendant l'exécution, la spontanéité, l'idéal de jouer la musique comme si elle était nouvelle, et cela en dépit des innombrables interprétations qui ont été faites.

Particulièrement liée à l'improvisation, la familiarité avec le style du compositeur est évoquée par Kontarsky à propos de ses propres cadences pour les concertos pour piano de Mozart; ce genre de familiarité a été comparé par Schiff avec la connaissance d'une langue étrangère, parlée couramment et avec assurance. A l'inverse, quand quelqu'un ne connaît pas la composition, l'incertitude transparaît dans l'exécution malgré le bon fonctionnement des ressources tactiles et mnémoniques. Russel Scherman³⁹ explique que la tension naît de l'incertitude, celle-ci résultant de l'ignorance. Ignorance dans ce cas signifiant la méconnaissance des notes - leur organisation, structure, la relation établie entre elles.

³⁸John Blacking, "The Study of Man as a Music Maker", in *The Performing Arts: Music and Dance*, 4-5.

³⁹Russel Scherman, "Ah, to Have Chopin's Hands or Even Rubinstein's Pinkies". *New York Times*, 26 June 1994, 26.

Sir Adrian Boult⁴⁰ disait que le public doit avoir l'impression de regarder une grande partition d'un seul coup d'œil. Cette image d'une partition géante a été matérialisée par Glenn Gould⁴¹ à l'occasion de son avant-dernière présentation. Il a utilisé une copie en miniature de la partition, dont les pages étaient collées sur un grand carton. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette partition n'avait qu'une fonction de guide puisque la structure et la direction de la musique étaient déjà mémorisées par le pianiste.

L'Adaptation

Demus a déclaré qu'il ne ressent du plaisir pendant ses concerts que si ce qu'il écoute correspond à l'image sonore qu'il a gardée intérieurement. Il écoute chaque son produit avant de modifier l'événement musical suivant. Il mentionne aussi la nécessité de l'adaptation dans la pratique de musique de chambre. Même si l'activité d'écoute doit être présente pendant toute l'exécution, elle ne devrait pas être paralysante, comme l'a souligné Schiff.

Hermann Scherchen pense que « chanter est la fonction vitale de la musique... quand le chant n'est pas présent, les formes musicales deviennent corrompues, se meuvent de façon incohérente... »⁴² Il déclare que les chefs d'orchestre se trouvent fréquemment face à des orchestres possédant toutes les qualités souhaitables – la précision, la flexibilité, l'équilibre, la puissance, l'unité – mais il leur manque l'âme : le chant fait vivre la musique.

Tous les interviewés ont mentionné l'aspect de l'adaptation à l'instrument, car il leur faut chaque fois jouer un instrument différent et, en conséquence, être préparés à toutes sortes d'imprévus.

⁴⁰Sir Adrian Boult, *A Handbook on the Technique of Conducting* (Oxford: Hall the Printer Limited, [n.d.], 21.

⁴¹ Glenn Gould, *Art of Fugue and Fourth Partita by Bach and Sonata op. 111 by Krenek*, Chicago Orchestra Hall, 29 March 1964.

⁴²Hermann Scherchen, *Handbook in Conducting* (London: Oxford University Press, 1993), 29.

Jonathan Dunsby⁴³ décrit les aspects liés au son des instruments, qui sont susceptibles de déranger l'auditoire et encore plus le musicien. Le cas le plus grave est justement quand celui-ci ne peut pas écouter ce qu'il est en train de jouer. Cela peut être pour des raisons acoustiques – dans des studios insonorisés, un manque de réverbération peut désorienter la perception de façon significative. Il mentionne aussi les grandes salles de concert qui absorbent le son totalement en laissant le musicien 'isolé' sur le plan acoustique, sans aucune liaison entre son processus d'écoute et l'instrument – une expérience très désagréable dont témoignent des professionnels jouant dans plusieurs auditoriums internationalement réputés : Berlin, Birmingham, London, New York, Vienne.

Certains aspects, apparemment superficiels, peuvent en effet gâcher un concert si le musicien n'est pas suffisamment préparé à s'adapter pendant l'exécution. Comme Davis et Schiff le reconnaissent, cela s'apprend tout seul, une fois sur scène. En d'autres mots, l'exécution en public s'apprend seulement avec la pratique et cela inclut une projection optimale du son jusqu'au dernier rang de fauteuils.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, plus l'acoustique est parfaite, moins le musicien est capable de s'écouter. Eva Badura-Skoda⁴⁴ raconte par exemple que son mari Paul lui demande toujours d'écouter son interprétation dans la salle de concert avant le récital de façon à parvenir à l'équilibre sonore le plus approprié. « Sur scène, le pianiste n'écoute pas l'instrument de la même façon que l'assistance »⁴⁵. Ainsi, explique-t-elle, Paul n'aime pas fermer le piano même lorsqu'il joue de la musique de chambre ; il préfère tout simplement jouer plus doucement.

⁴³Jonathan Dunsby, 60-61.

⁴⁴ Eva Badura-Skoda, musicologue et épouse de Paul Badura-Skoda. Entretien accordé à l'auteur, le 11 août 1998, à Vienne. Enregistrement conservé dans les archives personnelles de l'auteur.

⁴⁵ *Ibid.*

Le couvercle du piano modèle le son différemment pour le public et pour l'interprète. Les basses sont entendues plus fort par le pianiste parce qu'elles se répercutent sur le couvercle qui est plus proche, tandis que les sons les plus aigus atteignent directement le public, laissant le pianiste sans aucune réverbération, et donc sans (aucune idée de) la continuation du son. Si l'on utilise une partition, le pupitre barre le chemin que parcourt le son, des cordes jusqu'à l'oreille du pianiste.

Charles Rosen⁴⁶ fait la différence entre l'écoute réelle et l'écoute imaginaire. Ainsi, l'oreille complète ce qu'elle n'entend pas vraiment, mais qui se trouve dans la partition et pourtant ne peut pas être physiquement exécuté ; l'oreille résoudra, par exemple, une dissonance, inaudible au piano.

S'agissant du piano, cette écoute imaginaire s'explique essentiellement par le fait que le piano est un instrument à percussion – comme Davis le souligne – sur lequel le legato parfait est impossible. Il note qu'après avoir travaillé plusieurs mois dans un studio, les pianistes sont toujours surpris par les différences d'acoustiques avec les salles de concert, dues à la taille de la salle, au matériau utilisé pour la construction, etc.

Ce que Schiff appelle « la troisième oreille » est essentiellement la conscience de ces facteurs conjugués avec la capacité d'adaptation pendant le concert. Les pianistes doivent tellement s'impliquer dans la musique qu'ils jouent, que tout compte finalement pour le résultat d'une interprétation. Ce qui requiert un état de relaxation dans lequel l'oreille filtre tous les autres sons dans la salle de concert, en restant complètement 'ouverte' au flux de la musique. Surveillant, ressentant du plaisir, répondant, MacDonald affirme que les pianistes doivent pouvoir ignorer tous les imprévus qui peuvent se présenter pendant l'exécution comme, par exemple, les applaudissements entre les mouvements.

⁴⁶ Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1995), 1-13.

La troisième oreille est 'l'inspecteur', qui donne à l'interprète la conscience de tous les aspects demandant une adaptation, guidée par la musique elle-même et sa conviction.

L'enregistrement live : préserver ce qui ne peut pas être reproduit

Davis est d'avis que les enregistrements peuvent faire disparaître 'le caractère unique' de l'exécution live, même s'il considère que certains microphones sensibles sont à même de capter le son naturel. Les enregistrements 'live' sont préférables, selon lui, parce qu'ils transmettent les véritables intentions des interprètes, ceux-ci n'étant pas stressés par le désir de laisser quelque chose à la postérité, comme cela est toujours implicite dans les studios d'enregistrement.

Rita Aiello⁴⁷ décrit les difficultés que doivent prendre en considération ceux qui font des recherches sur l'activité d'écoute des musiciens. Une étude dans le cadre de la perception musicale ne peut pas se limiter à l'investigation de cas isolés, tant ils sont variables « ... parce que la musique est plus que l'addition de ses parties et qu'elle est vécue dans un 'tempo continuum' »⁴⁸.

La première page des *Jardins sous la Pluie* offre un exemple d'interprétation influencée par l'endroit. Si Walter Gieseking⁴⁹ et Rudolf Firkusny⁵⁰ jouent ce passage sans pédale, Sviatoslav Richter⁵¹ l'utilise résolument pendant tout le passage. Comme par hasard, les deux premières exécutions sont enregistrées en studio, pour la troisième il s'agit d'un « live recording » au Festival de Salzbourg en 1977.

⁴⁷ Aiello, 273.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Claude Debussy, *Jardins sous la Pluie*, Walter Gieseking, Columbia ML 4773.

⁵⁰ Claude Debussy, *Jardins sous la Pluie*, Rudolf Firkusny, Capitol P 8350.

⁵¹ Claude Debussy, *Jardins sous la Pluie*, Sviatoslav Richter, ORF C 491 981 B, 1977.

Concernant encore les questions d'adaptation, la souplesse et la précision des exécutions de Giesecking sont dues non seulement à l'habileté de son doigté mais aussi à l'équilibre parfait de son clavier. Giesecking était particulièrement connu pour exploiter les possibilités du clavier afin d'exécuter l'image sonore qu'il s'était formée mentalement.

Il a adapté son propre piano aux exigences de cette image. Aux dires d'Arbie Orenstein⁵² qui eut l'occasion de jouer sur le piano de Giesecking chez Henry Lang, il s'agissait d'un Baldwin de presque 2,40 m de longueur, les 8 à 10 dernières cordes plus aiguës ayant exactement la même longueur. L'instrument possédait un toucher « souple comme des plumes »⁵³.

Coda

Depuis les débuts de l'histoire des claviers jusqu'au XIX^e siècle, l'interprète et le compositeur ne faisaient qu'une seule et même personne. Il n'est pas difficile d'imaginer comment les exécutions devaient être fluides, naturelles et convaincantes. Pour retrouver ce sens de l'improvisation de ces exécutions, les interprètes d'aujourd'hui doivent assimiler la musique écrite dans la partition comme si c'était la leur, faisant le chemin inverse du compositeur. Si l'on considère le temps que Beethoven consacrait à mettre sur le papier ses idées musicales, il semble évident que les interprètes ne devraient pas tenter de les absorber trop rapidement. C'est exactement le temps consacré à la préparation d'une exécution, avec la conscience du processus d'écoute personnelle qui apportera à l'interprétation sa conviction et sa solidité. Les musiciens doivent alors exploiter tous les outils mis à leur disposition – théoriques, musicologiques et même non musicaux.

⁵² Arbie Orenstein, ArbieO@aol.com. "Giesecking". E-mail à Zelia Chueke (chuekemus@aol.com) 4 juillet 2000.

⁵³ *Ibid.*

En tant que musiciens totalement dévoués à leur art, ils devraient rechercher les avantages de l'interaction de tous les domaines de la musique.

« ...tout le monde coopère et y gagne : le compositeur, qui démarre le processus mais a tout de même besoin du public pour que la musique puisse avoir un sens ; le musicologue qui a la satisfaction de faire revivre la musique et de faire connaître le compositeur et son époque ; le pédagogue qui peut utiliser cette connaissance et la musique dans son activité, et l'interprète qui arrive aussi à connaître le compositeur et son époque et présente la musique au public. Cette coopération amène tous ses participants au comble de la satisfaction et, je pense, au véritable but de toutes les activités et recherches musicales : l'écoute et l'expérience de la musique même. »⁵⁴

⁵⁴ Donna Anderson, « Musicians », *Current Musicology* 14 (1972): 85.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adams, Noah. *Piano Lessons*. New York: Delacorte Press, 1996.
- Aiello, Rita. "Can Listening to Music Be Experimentally Studied?" In *Musical Perceptions*, ed. Rita Aiello and John A. Sloboda, 273-282. New York: Oxford University Press, 1994.
- Anderson, Donna. "Musicians". *Current Musicology* 14 (1972): 84 - 88.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay of the True Art of Playing Keyboard Instrument*. New York: W.W Norton, 1949.
- Badura-Skoda, Eva, musicologue et épouse de Paul Badura-Skoda.
Interview de l'auteur, 11 août 1998. Enregistrement sur bande.
Archives personnelles de l'auteur.
- Bamberger, Jeanne. "Coming to Hear in a New Way". In *Musical Perceptions*, ed. Rita Aiello and John Sloboda, 131-151. New York: Oxford University Press, 1994.
- Barraqué, Jean. *Debussy*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphonie N. 9 in D Moll, op. 125*. Vienna: Universal Edition, Philharmonia Partituren n. 30, [n.d.].
_____. *Complete Piano Concertos*. New York: Dover Publications, 1983.
- Blacking, John. *How Musical is Man?* Seattle and London: Washington University Press, 1973. Reprint, 1974.
_____. "The Study of Man as Music Maker". In *The Performing Arts: Music and Dance*, eds. John Blacking and Joann W. Kealiinihimoku, 3-14. New York: Mouton Publishers, 1979.

- Boult, Adrian C. *A Handbook on the Technique of Conducting*. Oxford: Hall the Printer Limited, [n.d.].
- Bowen, Jose A. "Why should Performers Study Performance? Performance Practice vs. Performance Analysis". *Performance Practice Review* 9, no. 1 (1996): 16-35.
- Brown, Calvin. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hannover and London: University Press of New England, 1987.
- Buchbinder, Rudolf. Interview by Hans Landesmann, 6 August 1998. Internationale Salzburg Association. Tape recording. Author's personal archive.
- Churchland, Paul. "Reduction, Qualia, and the Direct Introspection of Brain States". *The Journal of Philosophy* 82, no.1 (1985): 8-28.
- Cone, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968.
- Coffman, D.D. "Effects of Mental Practice, Physical Practice and Knowledge of Results in Piano Performance". *Journal of Research in Music Education* 38, no.3 (1990), 187-196.
- Cooke, Charles. *Playing the Piano for Pleasure*. New York: Simon and Schuster, 1941.
- Copland, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- Copland, Aaron. *What to Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1957.
- Cummings, David M., ed. *International Who's Who in Music and Musicians Directory*, 13th ed. Cambridge, England: Melrose Press, 1992/3.

- Debussy, Claude. *Children's Corner*. Paris: Editions Durand, 1908.
- _____. *Etudes*. Premier Livre. Paris: Durand Éditions Musicales, 1916.
- _____. *Etudes*. Deuxieme Livre. Paris: Durand Éditions Musicales, 1916.
- _____. *Estampes*. New York: International Music Company, 1959.
- _____. *Estampes*. Rudolf Firkusny, piano. Capitol P 8350, 1956. LP Recording.
- _____. *Estampes*. Sviatoslav Richter, piano. Orfeo C 491981 B, 1977. Compact Disc.
- _____. *Estampes*. Walter Giesecking, piano. Columbia ML 4773, 1939.
- Doris, Hubert. "Musicology". *Current Musicology* 14 (1972): 100-103.
- Dubois, Marguerite-Marie, Denis J. Keen and Barbara Shuey, eds. *Larousse's French-English, English-French Dictionary*. New York: Washington Square Press Book, 1955.
- Dunsby, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Elder, Dean. *Pianists at Play*. London: Kahn & Averill, 1986.
- Evans, Martyn. *Listening to Music*. London: Macmillan, 1990.
- Ewen, David. *Dictators of the Baton*. Chicago: Zift-Davis Publishing Company, 1943.
- Friedrich, Otto. *Glenn Gould: A Life and Variations*. New York: Random House, 1989.

- Levin, Harry. "Reading Silent and Aloud." In *Perception and its Development: A Tribute to Eleanor J. Gibson*, ed. Anne D. Pick, 169-182. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1979.
- Mach, Elyse. *Great Pianists Speak for Themselves*. Vol.1. New York: Dodd, Mead, 1980.
- Matheopoulos, Helena. *Maestro: Encounters with Conductors of Today*. New York: Harper & Row, Publishers, 1982.
- Miklaszewski, Kacper. "Research note: A Case of a Pianist Preparing a Musical Performance". *Psychology of Music* 17 (1989): 95-109.
- "Nadia Boulanger. Talking About the Piano". Interview by Robert Drum. *Clavier*, (October 1999): 20- 22.
- Nakamura, Toshie. "The Communication of Dynamics Between Musicians and Listeners Through Musical Performance". *Perception & Psychophysics* 41 (1987): 525-533.
- Neuhaus, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. London: Barrie and Jenkins, 1973.
- Ohgushi, Kengo. "How Are the Player's Ideas Conveyed to the Audience". *Music Perception* 4, no.4 (1987): 311-324.
- Orenstein, Arbie. ArbieO@aol.com. 2000. "Giesecking". E-mail to Zelia Chueke (chuekemus@aol.com).
- Payzant, Geoffrey. *Glenn Gould Music and Mind*. Toronto, Canada: Key Porter Books, 1984.
- [Program Notes]. Festival Miami. *Gusman Concert Hall, University of Miami*. 15 September - 17 October 1999.
- [Program Notes]. Orchesterkonzert. *Großes Festspielhaus, Salzburg Festspiele*. 9 August 1998.

- Fucks, Peter Paul. "Interrelations Between Musicology and Musical Performance". *Current Musicology* 14 (1972): 104-110.
- Gabrielsson, Alf and Patrik N. Juslin. "Research Note: Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listeners's Experience". *Psychology of Music* 24 (1996): 68-91.
- Hilley, Martha and Lynn Freeman Olsan *Piano for Pleasure*, 2nd ed. St. Paul: West Publishing Company, 1992.
- Holland, Bernard. "Music and Performer, and Unstable Compound". *New York Times*, 1 November 1998, 37.
- Koston, Dina. "Research Note: Musicology and Performance: The Common Ground". *Current Musicology* 14 (1972): 121-123.
- Landau, Siegfried. "Do the Findings of Musicology Help the Performer?". *Current Musicology* 14 (1972): 124-127.
- Langer, Susanne. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Lebrecht, Norman. *Who Killed Classical Music?* New Jersey, NY: Carol Publishing Group Edition, 1998.
- Leimer, Karl. *La Moderna Ejecución Pianística*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana, 1931.
- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- Lester, Joel. "Performance and Analysis: interaction and interpretation". In *The Practice of Performance: Studies in Music Interpretation*, ed. John Rink, 197-216. Cambridge: CUP, 1995.
- Lévi-Strauss, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964. Trad. anglaise: *The Raw and the Cooked*. New York: Harper & Row, 1969.

- Schiff, András. "Schumann Der Dichter". Interview by Harald Goertz, 10 August 1998. Hörsaal 230, Salzburg. Tape Recording. Author's personal archive.
- Schumann, Robert. *On Music and Musicians*. New York: Pantheon Books, 1946. Reprint, 1952.
- Sherman, Russel. "Ah, to Have Chopin's Hands or Even Rubinstein's Pinkies". *New York Times*, 26 June 1994, 26.
- Sloboda, John A. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press, 1985.
- _____. "Expressive Skill in Two Pianists: Metrical Communication in Real and Simulated Performances". *Canadian Journal of Psychology* 39(2) (1985): 273-293.
- Thompson, Oscar, ed. *International Cyclopedia of Music and Musicians*. 10th -11th eds., Bruce Bohle. 10th ed., 1975.
- Tommasini, Anthony. "Tired of Für Elise?" *New York Times*, 2 March 2000, B14.
- _____. and Jane Davidson. "The Young Performing Musician". In *Musical Beginnings*, ed. Irene Deliege and John Sloboda, 171-190. New York: Oxford University Press, 1996.
- Volodos, Arcadi. "Hercules Unbound". Interview by Michael Church. *BBC Music Magazine* 7, no.7 (March 1999): 26-29.
- Waterman, Mitch. "Research Note: Emotional Responses to Music: Implicit and Explicit Effects in Listeners and Performers". *Psychology of Music* 24 (1996): 53-67.
- White, John. "Systematic Analysis for Musical Sound". *The Journal of Musicological Research* 5 (1984): 165-190.
- Wilson, Frank. *Tone Deaf and All Thumbs?* NY: Viking Penguin, 1986.

- [Program Notes]. Internationale Sommerakademie Mozarteum. *Mozarteum, Salzburg*. 13 July - 22 August 1998.
- Rabin, Michael. "A Performer's Perspective". *Current Musicology* 14 (1972): 155-158.
- Raffman, Diana. *Language, Music, and Mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Reimer, Bennett and Jeffrey E. Wright, eds. *On the Nature of Musical Experience*. Niwot, CO: University Press of Colorado, 1992.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Rothstein, Edward. "In Bach's 'Goldbergs', Practice Makes Partly Perfect". *New York Times*, 16 March 1995, 20.
- Russel, John. "Sviatoslav Richter: A Modern Minstrel, Once Wrapped in Mystery". *New York Times*, 17 January 1999, 29-30.
- Sandor, Gyorgy. *On Piano Playing*. New York: Schirmer Books, 1981.
- Scherchen, Hermann. *Handbook of Conducting*. Oxford: Oxford University Press, 1935.
- Schmitz, Robert. *The Capture of Inspiration*. New York: Carl Fisher, 1935.
- _____. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, 1950.
- Schonberg, Harold. *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster, 1963.
- Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

BIOGRAPHIES DES INTERVIEWÉS

Rudolph Buchbinder

Pianiste autrichien, il a étudié avec Bruno Seidlhofer depuis l'âge de onze ans. Il se présente en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud, en Australie et au Japon dans des récitals en soliste ou en formation de chambre, avec de grands orchestres et chefs d'orchestre. Grand Prix du Disque pour son enregistrement de l'œuvre complète de Haydn, il est connu pour son interprétation des 32 sonates de Beethoven ; il les a présentées à Vienne, Munich, Hambourg, Zurich et Buenos Aires¹.

Ivan Davis

Professeur et « Artist in residence » à l'Université de Miami, il a étudié avec Silvio Scinoti (Université du North Texas), Carlo Zecchi et Vladimir Horowitz. Davis a reçu un Diplôme d'Artiste de l'Académie de Santa Cecilia à Rome et une « Fulbright Scholarship ». Il a joué avec les grands orchestres en Amérique du Nord, Europe, Asie et Australie avec plusieurs chefs d'orchestre comme Bernstein, Ormandy et Maazel. Il a réalisé des enregistrements avec London-Decca, Sony, Musica Masters, New World et Audiofon labels².

¹ [Program Notes]. Camerata Academica Salzburg and Rudolph Buchbinder. *Großes Festspielhaus, Salzburg Festspiele*, 9 August 1998.

² [Program Notes]. Festival Miami. *Gusman Concert Hall, University of Miami*. 15 September -17 October 1999.

Depuis ses débuts au Carnegie Hall, il joue régulièrement en Floride et mène parallèlement des activités de pianiste, d'éducateur et d'administrateur.

András Schiff

Né à Budapest en 1953, il a étudié à l'Académie Franz Liszt avec Paul Kadosa et Ferenc Rados, puis à Londres avec George Malcom. Il a des engagements réguliers avec le New York Philharmonic, le Chicago Symphony, le Concertgebow, l'Orchestre de Paris, le London Philharmonic, le Berlin Philharmonic, le Cleveland Orchestra. Il a organisé et participé à la série de concerts Haydn au Wignore Hall à Londres en 1989. Il a enregistré les *Variations Goldberg*, le *Wohltemperierte Clavier*, les *Engliche Suites* (Grammy Award – 1990), les concertos pour piano de Mendelssohn, Schumann, Chopin, Tchaïkovski, Mozart et Brahms et les lieder de Brahms avec Peter Schreier et Robert Holl. Entre autres concours de piano, il a reçu le premier prix au Tchaïkovsky International Piano Competition en 1975⁵.

⁵*International Who's Who in Music and Musicians' Directory*. 13th ed., "András Schiff".

Jörg Demus

Pianiste autrichien, né à St. Polten, il a étudié à l'Académie de Vienne entre 1940 et 1945. Il a reçu la formation de grandes maîtres comme Benedetti-Michelangeli, Walter Giesecking, Edwin Fisher et Yves Nat. Il a joué avec Joseph Krips et Wilhem Kempf. Demus a fait ses débuts à la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne en 1943 et a ensuite joué en Europe, en Afrique et en Orient. Il a fait ses débuts en Amérique à 1955. Premier prix à Bolzano (Busoni International Piano Competition - 1956)³.

Alfons Kontarsky

Né à Iserlohn/Westfalen en Allemagne, en 1932 ; il a étudié au Conservatoire de Cologne avec Else Schmitz-Gohr et Maurits Frank et plus tard avec Eduard Erdmann à Hambourg. Entre 1957 et 1983 il s'est présenté régulièrement dans toutes les grandes salles d'Europe avec son frère Alois en réalisant plusieurs créations d'œuvres de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Udi Zimmermann et György Ligeti ; il a enseigné aux conservatoires de Cologne et de Munich et, depuis 1986, à l'Université de Musique du Mozarteum à Salzburg⁴.

Robert MacDonald

Pianiste américain et « Artist in residence » au Florida Southern College , Lakeland – Florida. Il a étudié à l'Université de North Carolina, Indiana University et à l'Académie de Musique de Vienne, en Autriche. Il se présente avec sa femme Ingrid partout en Europe, en réalisant de nombreuses créations.

³*The International Cyclopedia of Music and Musicians*, 10th ed., "Jorg Demus".

⁴[Program Notes]. *Internationale Sommerakademie Mozarteum Salzburg*. 13 July – 22 August 1998.

INDEX DES NOMS CITÉS

A

ABBADO, Claudio, 7, 33.
ADAMS, Noah, 83.
AIELLO, Rita, 6, 9, 14, 79, 83.
ALBERT, Eugen d', 37.
ANDERSON, Donna, 81, 83.
ANISSIMOV, Myriam, 22, 90.
ARRAU, Claudio, 71.

B

BACH, Carl Philip Emanuel, 14, 18, 19,
21, 83.
BACH, Johann Sebastian, 17, 22, 65, 76,
88.
BADURA SKODA, Eva, 22, 23, 77, 83.
BADURA SKODA, Paul, 22, 23, 77, 83.
BAMBERGER, Jeanne, 6, 14, 83.
BARRAQUE, Jean, 57, 59, 60, 83.
BEETHOVEN, Ludwig van, 13, 21, 26,
30, 32, 33, 36, 55-57, 80, 83, 91.
BERNSTEIN, Leonard, 27, 91.
BLACKING, John, 5, 10, 53, 54, 75, 83.
BOULANGER, Nadia, 49, 87.
BOULEZ, Pierre, 29, 60, 61, 92.
BOULT, Adrian C., 63, 73, 76, 84.
BOWEN, Jose, 13, 84.
BRAHMS, Johannes, 22, 31, 33, 65, 69,
93.
BRENDL, Alfred, 36.
BROWN, Calvin, 12, 84.
BRUCKNER, Anton, 29.
BUCHBINDER, Rudolf, 22, 25-27, 33,
40, 54, 55, 68, 71-73, 84, 91.

C

CALLAS, Maria, 35, 72.
CHOPIN, Frédéric, 27, 37, 75, 89, 93.
CHUEKE, Zelia, 80.
CHURCH, Michael, 17, 89.

CHURCHLAND, Paul, 11, 52, 84.
COFFMAN, D.D., 17, 84.
CONE, Edward, 20, 21, 51, 55, 84.
COOKE, Charles, 62, 84.
COPLAND, Aaron, 5, 18, 20, 84.
CORTOT, Alfred, 34, 64.
CUMMINGS, David M., 84.
DAVIDSON, Jane, 20, 89.
DAVIS, Ivan, 25, 27, 34, 41, 47, 51, 52,
55, 62-64, 68, 70, 72, 77-79, 91.
DEBUSSY, Claude, 16, 23, 36, 37, 49,
51, 54-57, 59, 66, 67, 69, 83, 85, 88.
DELIÈGE, Irène, 20, 89.
DEMUS, Jörg, 25, 28, 36, 42, 44, 73, 92.
DORIS, Hubert, 85.
DRUM, Robert, 87.
DUBOIS, Marguerite-Marie, 85.
DUNSBY, Jonathan, 16, 17, 19, 56, 71,
74, 77, 85.
ELDER, Dean, 63, 64, 85.
EVANS, Martyn, 5, 6, 20, 85.
EWEN, David, 85.

F

FELTSMAN, Vladimir, 14.
FIRKUSNY, Rudolf, 79, 85.
FISCHER, Edwin, 92.
FRANK, Maurits, 92.
FRIEDRICH, Otto, 21, 85.
FUCKS, Peter Paul, 86.
FUSZEK, Rita, 48.

G

GABRIELSSON, Alf, 9.
GIESEKING, Walter, 18, 28, 47, 62-64,
66, 68, 79, 80, 85, 92.
GILELS, Emil, 16.
GOERTZ, Harald, 12, 60.
GOULD, Glenn, 14, 21, 69, 76, 87.

REIMER, Bennett, 5, 9, 10, 88.
 RICHTER, Sviatoslav, 16, 37, 38, 43, 79,
 85, 88.
 RINK, John, 15.
 ROSEN, Charles, 78, 88.
 ROTHSTEIN, Edward, 17, 88.
 ROZEK, Robert, 70.
 RUBINSTEIN, Arthur, 37, 73, 75.
 RUSSELL, John, 88.

S

SANDOR, Gyorgy, 21, 88.
 SCHERCHEN, Hermann, 76, 88.
 SCHIFF, Andras, 12, 25, 31, 32, 39, 46,
 55, 60, 62, 65, 71, 75-78, 89, 93.
 SCHMITZ, Robert, 12, 18, 88.
 SCHMITZ-GOHR, Else, 92.
 SCHOENBERG, Arnold, 7, 10, 17, 26, 30,
 31, 73, 88.
 SCHONBERG, Harold, 65, 88.
 SCHREIER, Peter, 93.
 SCHUBERT, Franz, 22, 23.
 SCHUMANN, Robert, 7, 12, 17, 26, 31,
 36, 40, 49, 52, 60, 62, 64, 65, 89, 93.
 SCINOTI, Silvio, 91.
 SEIDHOFER, Bruno, 91.
 SHERMAN, Russel, 75, 89.
 SHUEY, Barbara, 85.
 SLOBODA, John, 6, 9, 14, 20, 23, 83, 89.
 STOCKHAUSEN, Karlheinz, 29, 92.
 STRAVINSKI, Igor, 30.
 STREEP, Meryl, 45.
 SUTHERLAND, Joan, 41.

T

TCHAIKOVSKI, Piotr Ilich, 33, 93.
 THOMPSON, Oscar, 89.
 TOMMASINI, Anthony, 89.

V

VOLODOS, Arcadi, 17, 89.

W

WATERMAN, Mitch, 9, 15, 18, 89.
 WHITE, John D., 21, 63, 89.
 WILSON, Frank, 49, 89.
 WIS, Ramona Quinn, 5.
 WRIGHT, Jeffrey E., 5, 9, 10, 88.

Z

ZECCHI, Carlo, 91.
 ZIMMERMAN, Krystian, 22, 65, 71, 90.
 ZIMMERMANN, Udi, 92.

GRAF, Hans, 38.

H

HILLEY, Martha, 86.
 HINDEMITH, Paul, 30.
 HOLL, Robert, 93.
 HOLLAND, Bernard, 14, 86.
 HOROWITZ, Vladimir, 15, 22, 91.

J

JACKENDOFF, Ray, 15, 16, 86.
 JAROCINSKI, Stefan, 57.
 JUSLIN, Patrick N., 86.

K

KADOSA, Paul, 93.
 KEALINIHIMONKU, Joann W., 53, 83.
 KEEN, Denis, J., 85.
 KEMPF, Wilhelm, 36, 43, 92.
 KENNEDY, Douglas, 61.
 KLEIBER, Carlos, 45, 72.
 KONTARSKY, Alois, 92.
 KONTARSKY, Alphons, 25, 29, 37, 42-
 44, 47, 48, 51, 61, 62, 64, 68-70, 74,
 75, 92.
 KOSTON, Dina, 13, 18, 86.
 KOUSSEVITZKY, Serge, 7, 33.
 KRAUS, Lili, 15.
 KRIPS, Joseph, 92.

L

LANDAU, Siegfried, 16, 86.
 LANDESMANN, Hans, 22, 84.
 LANG, Henry, 80.
 LANGER, Susanne, 10-12, 19, 48, 70,
 86.
 LAVIGNE, Elisabeth de, 5.
 LEBRECHT, Norman, 71, 72, 86.
 LEHRDAHL, Fred, 15, 16, 86.
 LEIMER, Karl, 18, 86.
 LESTER, Joe, 13, 15, 86.
 LÉVI-STRAUSS, Claude, 48, 86.
 LEVIN, Harry, 11, 87.
 LIGETI, György, 92.

LISZT, Franz, 27.

M

MAAZEL, Lorin, 91.
 MACDONALD, Ingrid, 92.
 MACDONALD, Robert, 25, 30, 38, 44,
 45, 47, 51, 54, 69, 73, 92.
 MAC DOWELL, Edward, 27.
 MACH, Elyse, 22, 87.
 MAHLER, Gustav, 29, 32.
 MALCOM, George, 93.
 MATHEOPOULOS, Helena, 7, 33, 73, 87.
 MEHTA, Zubin, 73.
 MENDELSSOHN, Felix, 28, 93.
 MICHELANGELI, Arturo Benedetti, 43,
 72, 92.
 MIKLASZEWSKI, Kacper, 16, 87.
 MOZART, Wolfgang Amadeus, 15, 22,
 33, 43, 75, 93.

N

NAKAMURA, Toshie, 9, 87.
 NAT, Yves, 92.
 NEUHAUS, Heinrich, 11, 14, 16, 18, 87.

O

OHGUSHI, Kengo, 9.
 OLIVIER, Laurence, 45.
 OLSAN, Lynn Freeman, 86.
 ORENSTEIN, Arbie, 79, 87.
 ORMANDY, Eugene, 91.

P

PAYZANT, Geoffrey, 69, 87.
 PFITZNER, Hans, 47.
 PICK, Anne D., 11, 87.
 POLLINI, Maurizio, 36.
 PRICE, Leontyne, 41.

R

RABIN, Michael, 88.
 RACHMANINOV, Serge, 22, 28, 47.
 RADOS, Ferenc, 93.
 RAFFMAN, Diana, 47, 88.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre	Page
1 INTRODUCTION ET MÉTHODOLOGIE.....	5
2 ANALYSE DE LA LITTÉRATURE.....	9
Première étape de l'écoute.....	10
<i>Lire la musique.....</i>	11
<i>Écouter d'autres exécutions.....</i>	12
<i>Choisir l'interprétation : en construisant l'individualité</i>	14
<i>Comprendre pour interpréter : connaissance et intuition...</i>	15
Deuxième étape d'écoute	17
Troisième étape d'écoute.....	19
3 RÉSUMÉ DES INTERVIEWS	25
Question n° 1: Première étape d'écoute	26
Question n° 2 : Deuxième étape d'écoute	33
Question n° 3 : Troisième étape d'écoute	40
4 RÉSUMÉ ET APPLICATIONS	47
Première étape d'écoute	47
<i>Lecture à vue et exécution à vue</i>	47

<i>La ligne générale</i>	51
<i>Imaginer le son</i>	52
<i>Liens et individualité</i>	54
<i>Le caractère unique du morceau musical</i>	56
<i>La nouvelle musique</i>	60
Deuxième étape d'écoute	61
<i>Que travaillent les pianistes ?</i>	61
<i>Lorsque les pianistes s'arrêtent d'écouter</i>	63
<i>L'équilibre entre les voix</i>	65
<i>La technique comme moyen, non pas comme finalité</i>	68
<i>Lentement et avec régularité</i>	71
<i>L'ensemble et le détail</i>	73
Troisième étape d'écoute.....	74
<i>Qu'écoutent les pianistes ?</i>	74
<i>L'adaptation</i>	76
<i>L'enregistrement live :</i>	
<i>préserver ce qui ne peut être reproduit</i>	79
<i>Coda</i>	80
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	83
ANNEXE : Biographies des interviewés.....	91

Né en 1989, l'Observatoire Musical Français de l'Université Paris-Sorbonne se propose de mettre en relation musique, arts, sciences humaines et environnement technologique. Il regroupe une trentaine de permanents, de nombreux associés et environ cent doctorants. Chaque année une douzaine de journées scientifiques y sont organisées. Sa collection de publications compte quelque 200 titres

*<http://www.omf.paris-sorbonne.fr>
omf@paris-sorbonne.fr*

