

Louis-Noël BELAUBRE

**TRAITE
de
TECHNIQUE
et de
PEDAGOGIE
du
PIANO**

AVANT- PROPOS

Cet ouvrage s'adresse à la fois aux pianistes, aux professeurs de piano et aux simples mélomanes. Il tente de répondre à l'ensemble des questions qui se posent à eux dans leur découverte du répertoire pianistique et dans la mise en œuvre des moyens techniques de son exécution. Il comprend successivement :

1. un énoncé des principes qui nous semblent devoir régir le jeu pianistique et la pédagogie du piano.
2. un exposé des connaissances indispensables pour assurer le respect des textes et la perfection de l'exécution.
3. une étude analytique et critique des difficultés du jeu pianistique.
4. un exposé des moyens techniques et de leur mise en œuvre.
5. une étude des méthodes pédagogiques à deux niveaux : a. pour les débutants. b. à un niveau supérieur.
6. une somme de modèles concis d'exercices représentant l'ensemble des difficultés rencontrées dans un vaste répertoire classique et moderne.

Nous avons choisi de proposer plusieurs entrées pour accéder à certaines données classifiées. L'énoncé des difficultés, par exemple, en comporte deux :

1° une entrée analytique par genres de difficultés : c'est un tableau classant les difficultés d'après les fonctions qu'elles sollicitent (motricité, mémoire etc.) et indiquant en regard de chacune d'elles le moyen technique le plus approprié nécessaire pour la surmonter.

2° une entrée alphabétique par nom de la figure technique (croisement des mains, notes répétées, groupes irrationnels etc.) qui indique, en regard de chacune d'elles, la nature réelle de la difficulté. Bien qu'une partie des moyens pianistiques ait été proposée en regard de chaque difficulté, un chapitre est consacré à ces moyens considérés de façon théorique.

Dans la section exposant les principes fondamentaux du jeu pianistique, nous procédons à l'étude critique de certaines traditions. Les solutions de remplacement que nous préconisons trouvent leur illustration dans les chapitres traitant des moyens pianistiques. La justification de nos propositions ayant été exposée lors de l'examen critique, nous ne revenons pas alors sur la raison de nos choix.

Un important chapitre est consacré aux doigtés. Bien que chaque difficulté appelle dans son contexte un choix souvent personnel de doigtés, il existe plusieurs systèmes généraux que nous énoncerons de façon théorique. Nous en montrerons les différentes applications, justifiées tantôt par le respect des textes tantôt par l'économie des moyens. Dans les deux cas, l'œuvre doit en premier bénéficier de ces choix.

Un glossaire situé en fin d'ouvrage répond à la définition des termes techniques ou savants peu usités marqués dans le texte d'un astérisque.

Avertissement

Ceci n'est pas un ouvrage de technologie. On n'y trouvera donc que les quelques références à l'histoire des techniques et des méthodes pédagogiques qui nous permettent de démarquer nos propositions des définitions ambiguës et des théories erronées. Il en ira de même en ce qui concerne l'évolution de la facture instrumentale, et nous ne donnerons ici que les quelques précisions qui montrent clairement la nécessité d'adapter les moyens pianistiques à l'instrument actuel. Encore fallait-il impérativement le faire : on notera en effet avec stupéfaction que pour un Neuhaus, qui passe à tort ou à raison pour un maître à penser de la pédagogie moderne du piano, on doit par exemple jouer Bach en se servant de la pédale, faute de quoi on se privera du « merveilleux murmure argentin du clavecin qui provient de l'absence des étouffoirs ». « Sans craindre l'exagération, écrit-il, on peut affirmer que le clavecin se joue continuellement avec la pédale »(sic !) Le même auteur, parlant de l'action de la pédale de gauche, n'y voit pour effet que la frappe du marteau sur deux cordes au lieu de trois (semblant ignorer que cet effet n'est possible que dans une moitié du clavier) et ne dit mot du principal avantage de cette pédale, pourtant défini et préconisé justement par Arthur Rubinstein, qui est de faire porter les marteaux sur leur partie non tassée (ce qui est efficace sur toute l'étendue du clavier). De façon plus générale, nous n'avons trouvé dans aucun ouvrage spécialisé une étude historique comparative des caractéristiques du piano qui ont une influence directe sur le jeu, c'est à dire la taille du clavier, la résistance et l'enfoncement des touches, le réglage de l'échappement et du ressort. Le Pleyel de Chopin diffère pourtant en tous ces points du Steinway ordinaire. Nous avons possédé un remarquable Pleyel de 1890 dont la mesure de l'octave était encore inférieure d'un centimètre à l'octave actuelle, instrument dont nous avons dû nous débarrasser, étant amené à enregistrer sur les pianos modernes. Nous pouvons évoquer aussi les trois grandes marques françaises qui répondaient encore à trois écoles de jeu très différenciées : Gaveau, avec un enfoncement maximum des touches, plaisait aux partisans du jeu articulé de l'ancienne école de Diemer et gênait ceux du jeu profond, lesquels adoptaient Erard ou Pleyel.

Le lecteur désireux d'acquérir de plus amples connaissances historiques sur la technologie de l'art du piano lira avec grand profit et plaisir l'ouvrage de Gerd Kaemper : *Techniques pianistiques* (Leduc), étude claire et exhaustive. Il y verra que la réflexion pédagogique est restée longtemps bloquée par la cuistrerie de professeurs responsables d'une méthode basée sur l'acharnement répétitif, principe aberrant et pédagogiquement démissionnaire. Les grands virtuoses romantiques l'avaient pourtant adoptée dans leur enseignement, en contradiction avec leur pratique novatrice, intuitive et empirique. Tous les témoignages s'accordent pour dire que de Tausig à Busoni les grands maîtres du piano furent de piètres pédagogues incapables d'explicitier leurs connaissances et de transmettre leur savoir-faire et se contentant d'infliger à leurs élèves le régime draconien d'exercices mécaniques qu'ils avaient eux-mêmes subi. L'exemple de Liszt est caricatural à cet égard. Chopin fut l'exception géniale en ce domaine comme en bien d'autres.

Il serait intéressant de compléter l'étude de Kaemper par l'examen des aberrations actuelles qui, hélas, concernent de plus en plus de virtuoses. Nous proposons une explication du phénomène actuel de frénésie et de manie de la vitesse. Elle est à chercher dans le schéma directeur de l'enseignement instrumental, qui privilégie la virtuosité primaire et attise la concurrence. On ne peut cependant pas séparer ce phénomène d'une sottise irrémédiable ou de manifestations pseudo-hystériques qui relèvent plus de la psychanalyse que de la réflexion esthétique. Le sens du tempo, continuellement bafoué aujourd'hui, ne peut être réhabilité que par une connaissance objective, mais pas moins sensible pour autant, des structures musicales. Nous nous attachons à montrer, dans une importante section de cet ouvrage, la nécessité d'acquérir cette connaissance par un contact permanent avec les œuvres.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIERES

Première partie : Technique

I

Considérations générales

1. *Considérations actuelles sur les modalités d'application de l'enseignement du piano.*

Un système pédagogique officiel fondé sur la concurrence. Confusion entre perfection technique et virtuosité.

2. *Considérations sur l'éthique de la profession de pianiste.*

Servir la musique ou se servir d'elle. L'engrenage du carriérisme. Esprit critique et curiosité.

3. *Considérations sur la nécessité de revoir les définitions dans l'exposé des difficultés pianistiques.*

Pertes de temps et handicaps techniques dus à des définitions erronées. Nécessité d'une classification dans toute étude prospective. Qu'un problème bien conçu est déjà à moitié résolu.

4. *Principes généraux concernant la pédagogie du piano.*

Définir la difficulté d'après la fonction qu'elle sollicite. Choisir les bons moyens. Les doigtés et leur fonction. Principe d'économie des moyens.

Critique des traditions erronées :

On fausse la définition de la technique en séparant « technique » et « musicalité ». La virtuosité ne garantit pas la perfection technique. Prétendre « égaliser » les doigts c'est perdre son temps et risquer des blocages. Erreurs sur les mouvements de la main et le rôle du poignet. Le piano comme instrument de percussion.

5. *Principes généraux concernant le jeu pianistique.*

Jouer avec ses oreilles. Economiser tous les gestes. Le métronome ne donne pas le sens du rythme mais mécanise le jeu. Les pulsations rythmiques doivent être purement mentales et ne pas se traduire en gestes parasites. La concentration indispensable à la maîtrise du jeu se traduit par l'absence de manifestations gestuelles démonstratives. Tous les moyens sont bons s'ils servent les œuvres. Quelles sont les qualités du jeu qui donnent au pianiste ce qu'on appelle une « présence » sur scène ?

II

Connaissances générales indispensables

1. *Connaissances solfégiques*

Lecture et réalisation instrumentale des figures solfégiques et métriques. Relations entre métrique et rythmique : les figures métriques dans des tempos différents. Connaissance des signes de ponctuation, de nuances et d'abréviations.

2. *Connaissances harmoniques.*

Reconnaissance des tonalités et des modes, des cadences, des modulations. Fonctions harmoniques des notes : appoggiatures, retards, notes de passages, broderies, échappées. Chiffrages d'accords.

3. *Connaissances acoustiques.*

Paramètres de base du son. Conséquences de la résonance des sons sur les performances des divers types d'instruments à clavier et à cordes. Diverses façons de solliciter les cordes par le jeu. Le clavier tempéré et ses relations avec les instruments à fréquences modulables.

4. *Connaissances stylistiques.*

Phrasé et expressivité. Phrases en suspens. Notes répétées incluses dans la phrase. Ponts et conduits. Enchaînement de variations. Décalage entre barres de mesures et appuis. Changements de tempo. Anacrouses et reprises « levées » de phrases. Enchaînement de phrases. Relations entre la phrase et son contexte. Rigueur métrique et souplesse rythmique. Réalisation musicale de figures métriques. Réalisation mélodique des traits. Réalisation mélodique des agréments.

5. *Connaissances historiques.*

A. Evolution de la facture des instruments à clavier et à cordes. Caractéristiques des instruments antérieurs au piano : le clavecin ; le clavicorde ; le pianoforte ; le piano romantique. B. Signes d'abréviations et ornements. Notes auxiliaires des mordants et des trilles. Incidences harmoniques. Durée des pincés et des trilles. Note initiale du trille. Liste des ornements d'après les ouvrages modernes. C. Ponctuation. Chez Bach ; Haydn et Mozart ; Clémenti ; Beethoven ; les romantiques. D. Pédales. Pédale « forte ». Sourdine et pédales « douces ». E. Problèmes d'écriture rythmique. F. Le tempo.

III**Les difficultés pianistiques****A. Classification par nature de la difficulté.****1. *Difficultés de lecture***

Lecture et réalisation des figures et des structures métriques
Lecture des agrégations complexes
Interprétation et réalisation des signes d'abréviation
Mémoire tampon dans le déchiffrage
Rectifications d'écriture

2. *Difficultés motrices*

Indépendance de commande des doigts
Agilité et mobilité des doigts
Indépendance des mains
Indépendance des pieds et des mains dans l'utilisation des pédales
Relais entre les deux mains
Régularité dans les ralentis
Rythmes sans allure cadentielle régulière
Indépendance des mouvements de la main et des doigts

3. *Difficultés mécaniques et musculaires*

Résistance et agilité des doigts
Solidarité des doigts deux à deux
Souplesse des articulations et détente musculaire
Décontraction dans la répétition rapide d'attaques

4. *Difficultés de réflexes et d'adresse*

Déplacements rapides
Déplacements non visualisables
Déplacements rapides avec croisement des mains
Mémoire musculaire des intervalles
Chevauchements, substitutions, glissements, glissandos
Déplacement latéral lié du pouce
Superposition des mains
Jeu sur les touches noires seules

5. Difficultés de mémoire

Mémoire des doigtés
Empreintes d'accords
Mémoire des Tempos
Mémorisation générale des textes

6. Difficultés de conception

Dialectique des rythmes
Maîtrise de la polyphonie
Contrôle des intensités et des durées en fonction du tissu harmonique
Groupes irrationnels
Conception panoramique d'une pièce

B. Classification alphabétique des figures techniques

Cette liste donne pour chaque figure la nature de la difficulté

IV

Examen théorique des moyens pianistiques

1. Principes généraux

L'assise et l'appui sur le clavier
La concentration mentale
L'écoute attentive et les réactions motrices d'ajustement
L'économie des moyens
La mémoire

2. Classification des moyens

Rôle des doigts dans le jeu lié
Rôle de la main et des doigts dans le jeu porté et détaché
Transfert du poids de la main
Mouvements latéraux de la main
Mouvements longitudinaux de la main
Rôle du bras et du poignet dans le phrasé et dans les déplacements
Rôle du poignet dans les attaques et les répétitions rapides
Rôle de l'avant-bras
Influence des doigtés sur les gestes pianistiques
Moyens exceptionnels

Les systèmes de doigtés

Considérations générales : doigtés logiques de positions et doigtés musicaux

Qualités spécifiques de chaque doigt

Utilisation rationnelle des qualités des doigts

Principes fondant un système pragmatique de doigtés

Adapter les doigtés au contexte

Se servir de dix doigts et non de deux fois cinq

Utiliser les qualités spécifiques de chaque doigt

Reconsidérer le partage du rôle des mains dans les croisements et les relais

Choisir entre doigtés de substitution et doigtés « directs »

Choisir entre doigtés analogiques et doigtés rationnels

Economiser ou multiplier les changements de position

Utiliser des doigtés pragmatiques pour les traits ultra-rapides

Ne refuser aucun moyen

Doigtés spéciaux

Exemples de doigtés soulignant sûrement le phrasé, la ponctuation et l'expression

Exemples de doigtés facilitant le jeu sans compromettre le respect du texte

Adaptation d'œuvres anciennes au clavier actuel

Énoncé des problèmes techniques et de leurs causes

Conséquences de ces constats : moyens nouveaux indispensables

DEUXIEME PARTIE : PEDAGOGIE

Considérations préliminaires et rappel de quelques définitions anatomiques et physiologiques

A. L'enseignement donné à des débutants

A quel âge entreprendre l'étude du piano
Que peut-on attendre d'un élève débutant
Que proposer à un enfant débutant
Dans quel ordre aborder l'acquisition des moyens fondamentaux du jeu
Le jeu lié conjoint
Le jeu posé
Les liaisons par deux et le ressort
Le passage du pouce
Les mouvements latéraux de la main

(Pose de la main pour le jeu lié. Commande indépendante des doigts avec appui de la main sur des notes tenues. Jeu détaché posé. Rôle du bras ; rôle des doigts. Notes liées par deux : pose d'un doigt avec appui et ressort, et relâchement de la tension combiné à l'enfoncement d'un second doigt. Application de la formule à une suite de plusieurs notes.. Passage du pouce et gammes de si et de ré bémol. Transfert du poids de la main dans des accords arpégés simples)

Comment préparer la main aux exercices

Question diverses concernant les modalités pratiques de l'enseignement

Doit-on se servir du métronome ?

Quelles sont les recommandations faites aux débutants qui devront être corrigées ultérieurement ?

Comment annoter une partition (Doigtés, pédales, nuances, allure et tempo)

B. l'apprentissage : modalités

Rappel des erreurs de principes

Méthode de travail

Comment travailler ?

C. les moyens techniques transmis par la pédagogie

Conseil pédagogiques divers

Rappel de quelques observations

GLOSSAIRE

PREMIERE PARTIE : TECHNIQUE

CHAPITRE I Considérations générales

I° Considérations sur l'enseignement du piano

Lorsqu'on compare les méthodes pédagogiques propres à notre époque à celles qui caractérisent les traditions les plus courantes dans l'enseignement du piano, on est amené à constater que la principale différence réside dans une exigence accrue et souvent insensée de l'accélération de l'apprentissage et dans l'acceptation généralisée d'une situation de concurrence dans ce domaine. L'abandon d'un certain nombre de principes erronés constituerait par contre une avantageuse différence, s'il était généralisé. Mais ces principes, récusés à juste titre par les pédagogues les plus lucides et par les grands interprètes, se perpétuent à travers les méthodes élémentaires. Nous les dénoncerons plus loin comme facteurs d'erreurs de conception et de perte de temps.

De nos jours la mécanique pianistique pure fonctionne généralement très bien (mais pas mieux que du temps d'un Saint-Saëns ou de celui d'un Diemer) et les interprètes sont généralement plus rigoureux et plus scrupuleux dans la lecture des signes. Il est devenu assez rare que l'on se permette des déformations aussi caricaturales que celles qu'on a pu déplorer chez des pianistes qui ont passé pour être des modèles et qui en prenaient pourtant à leur aise avec la métrique, n'hésitaient pas à décider du phrasé et même du tempo contre les indications précises des auteurs, à arranger les œuvres à leur goût. Les erreurs de jugement qui affectent le domaine du style et qui concernent le phrasé, les tempos, les moyens d'obtenir la qualité du son et la définition même de cette qualité, sont dues aujourd'hui à des lacunes dans les connaissances et dans le savoir-faire véritable plus qu'à des fautes de goût. Ces lacunes sont la conséquence d'un système d'enseignement où la virtuosité est exigée et obtenue de plus en plus tôt dans le cursus des études, la concurrence y étant devenue impitoyable. Or cette virtuosité ne s'acquiert pas sans que soit sacrifiée, faute de temps, la longue et patiente acquisition de tout ce qui devrait faire la perfection musicale du jeu. Dans ce contexte, tout talent cultivé patiemment et pleinement risque bien de se trouver relégué à la dernière place, celle où il vous est conseillé de choisir une autre voie. Le système général d'enseignement officiel des écoles publiques est ainsi conçu qu'il favorise les élèves dotés de forts moyens psycho-moteurs, d'un système nerveux plus inébranlable que sensible et d'un tempérament à la fois volontaire et obéissant. Tout cela se fait au détriment des tempéraments rêveurs qui sont l'apanage général des artistes. Ceux-ci ont besoin de temps et d'indépendance pour assimiler spontanément et profondément les connaissances sensibles, celles qui feront la qualité du jeu. Ces tempéraments artistiques connaissent l'admiration et sont sensibles à l'émulation, mais ils détestent l'esprit de concurrence qui n'a aucune place dans le domaine de la sensibilité, de la rêverie féconde, de

l'imagination et de l'invention, du bon sens musical même ; ils fuient naturellement les situations où cet état d'esprit est de rigueur. Les décourager par le jeu de la concurrence quantitative est une vilénie, mais c'est aussi une profonde erreur d'orientation scolaire car les tempéraments artistiques s'avèrent en fait être les plus aptes à acquérir une véritable perfection technique, celle qui ne se limite pas à la virtuosité. Et ils savent eux aussi atteindre à cette dernière car la simple passion de leur art les conduit à un dépassement de leurs limites. Les plus conformes aux normes actuelles, au contraire, risquent toujours de garder de sérieuses lacunes et d'être attirés ou voués à un seul type de répertoire. Nous examinerons en détail dans cet ouvrage tous les aspects de la technique du piano indispensables à la perfection de l'exécution et qui sont trop souvent laissées pour compte au profit d'exercices plus spectaculaires.

Nous nous garderons de polémiquer contre les absurdités de la profession. On ne peut pourtant pas ignorer que bien des professeurs ne pratiquent pas ce qu'ils enseignent, que d'autres se vengent sur leurs élèves du régime de terreur qu'ils ont subi et qu'il en est enfin qui se servent des leurs pour se faire valoir, ne manifestant donc d'intérêt que pour ceux qui leur paraissent scolairement corrects. Embrasser la profession pédagogique c'est prendre une responsabilité morale lourde de conséquences pour ceux qu'on est chargé d'éduquer. Il est donc important de définir les qualités qu'on est en droit d'attendre d'un pédagogue.

1. Qualités morales : il doit aimer et respecter *tous* ses élèves. Ne s'intéresser qu'à ceux qu'on considère comme les plus doués, c'est trahir sa mission car c'est travailler seulement pour son propre prestige ; mais c'est en même temps, nous venons de le voir, risquer de se tromper lourdement et de barrer ainsi la route à ceux qu'il faudrait précisément aider et encourager.

2. Qualifications professionnelles spécifiques : Il ne suffit pas d'être habile exécutant pour savoir transmettre son savoir-faire. Il faut aussi avoir pris conscience des difficultés de son instrument et des moyens de les surmonter. Il faut de la curiosité et de l'humilité pour remettre sans cesse en question ses habitudes et élargir son savoir-faire.

3. Il faut aussi qu'un professeur d'instrument (et ceci est particulièrement vrai pour le piano) comprenne et admette que le travail du professeur de formation musicale ne peut s'étendre à l'application propre à chaque instrument des connaissances solfégiques et théoriques. Le simple bon sens indique bien qu'aucun professeur de solfège ne peut faire pratiquer la polyrythmie spécifique du piano. Mais il en va de même de toute réalisation particulière à chaque instrument : les coups d'archet du violoniste, les respirations du clarinetriste ne se mettent en place rythmiquement que grâce à un savoir-faire spécifique. C'est donc au spécialiste d'enseigner les moyens de ces réalisations en reprenant patiemment les problèmes au niveau de la lecture.

Nous examinerons au cours de cet ouvrage l'ensemble des lacunes ordinaires de l'enseignement du piano. Nous n'avons voulu considérer ici que les conditions générales d'un exercice honnête et efficace de la profession.

2° Considérations sur l'éthique de la profession de pianiste

Le peu que nous avons dit du système d'enseignement suffit à expliquer pourquoi une bonne proportion de pianistes, intégrés par force dans un contexte de concurrence, juge par la suite avec peu de perspicacité les valeurs musicales. La concurrence a pour domaine le quantitatif. La bonne musique est au contraire manifestation de valeurs. C'est par la qualité du jeu qu'on transmet ces valeurs. Encore faut-il les reconnaître. Choisir un répertoire banal, trivial parfois, mais qui met en valeur l'aspect spectaculaire des prouesses est une preuve de médiocrité. Combien d'œuvres pianistiques mériteraient d'être envoyées au

panier, qui continuent d'encombrer les programmes de leur inanité ! Ceux qui les jouent devraient être privés de chefs-d'œuvre car on ne peut pas aimer en même temps le médiocre et le sublime ; et il est détestable, parce que peu honnête, de jouer des oeuvres que l'on n'aime ou ne comprend pas. C'est chose plus fréquente qu'on ne pourrait le croire. Tel pianiste illustre avouait ne rien comprendre à Mozart, et le jouait. D'autres se croient obligés de jouer Bach, et s'y ennuiant profondément en compagnie de leurs auditeurs.

Il faut certes beaucoup de curiosité pour prospector efficacement le répertoire. Dans l'époque classique, il reste bien des œuvres à redécouvrir ; dans l'époque moderne un gros lot de déchet cache les rares chefs-d'œuvre. La curiosité, ici, devrait se doubler de bon goût et d'intransigeance envers les impostures. Un professeur devrait oser refuser de faire travailler des œuvres imposées qui traitent ouvertement le piano par le mépris.

3° Considérations sur la nécessité de revoir les définitions dans l'exposé des difficultés pianistiques.

Il n'est pas de pianiste professionnel qui ne maîtrise totalement, de nos jours, ce qu'on désigne généralement du nom de ***difficultés techniques***. Mais une grave lacune concerne trop souvent celles qui concernent la qualité du son, laquelle dépend pourtant de la nature des moyens techniques autant que de la sensibilité et de l'attention auditives. Il faut donc redéfinir l'ensemble de la technique en y incorporant tout un savoir-faire qui dépend de l'attention perceptive. Cette dernière n'est jamais assez cultivée : il faut ouvrir ses oreilles et solliciter sa sensibilité perceptive autant que maîtriser ses doigts. Nous examinerons en détail toutes les incidences des différentes lacunes techniques (ce terme étant pris maintenant dans sa conception intégrale) sur la qualité du son, sur la précision du phrasé, sur la rigueur et la souplesse rythmiques. Une conception tronquée de la « technique » amène à dissocier dans le travail ce qui est traditionnellement considéré comme offrant une difficulté véritable et tangible, de l'ensemble du travail de mise au point. En isolant par exemple les traits de leur contexte musical pour en faire matière à exercer la virtuosité, on n'apprend pas à réaliser un trait comme un élément mélodique. Cela crée un disparate détestable entre des éléments dits mélodiques et ces séquences qui perdent ainsi toute qualité sensible. Cela incite aussi à adopter des tempos inadaptés à l'ensemble du contexte.

Un jeu sec et percutant est signe de surdité musicale ou de technique défectueuse. Certes la facture et le réglage actuels des pianos ne favorise guère la prise de conscience de ces défauts. Les pianos modernes, trop souvent réglés en fonction des critères dictés par la souveraine loi du marché, rendent très difficile de porter à la perfection le jeu lié, d'obtenir une gamme de nuances allant jusqu'au pianissimo, de savoir faire oublier qu'il y a des marteaux derrière les touches. La facture répond, hélas, à une demande générale qui privilégie la brillance, la partie percutante de l'enveloppe du son au détriment de la résonance et du velouté. Il est donc probable que la responsabilité de ces fâcheuses tendances incombe autant ou plus à la demande qu'à l'offre. Ce qu'on doit pouvoir attendre d'un bon piano bien réglé est bien plus que ce dont se satisfait une technique axée sur la seule virtuosité. Mais bien entendu, rien de précis et de sensible ne pourra être exigé par le meilleur pédagogue et réalisé par le meilleur pianiste sur des instruments réglés en fonction d'exigences limitées ou dévoyées.

4. Principes généraux de pédagogie du piano

Nous donnons dans le chapitre consacré à la pédagogie nos suggestions pour un ordre logique dans l'acquisition du savoir-faire préparatoire.

CHAPITRE III

Les difficultés pianistiques

A. Classification par nature de la difficulté

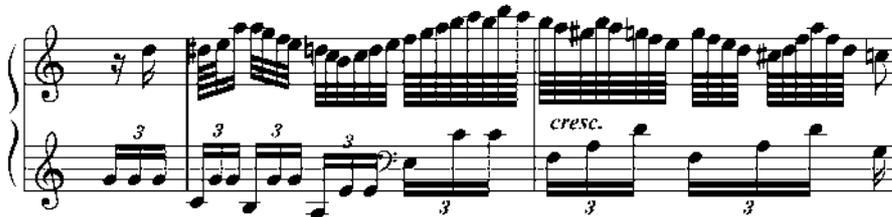
1. Difficultés de lecture

a. lecture et réalisation des figures et des structures métriques

Nous supposons acquises ici les connaissances solfégiques qui permettent de lire la « lettre » des textes (ce qui a fait dire à Ravel, avec un optimisme admirable : « Il n'y a qu'à faire les notes ») ainsi que les connaissances historiques qui permettent d'interpréter plus spécifiquement les différentes acceptions des signes. Il reste que la lecture à première vue présente des difficultés d'un autre ordre : 1. Il est nécessaire de lire d'avance et de faire s'activer une mémoire « tampon* ». Celle-ci est indispensable pour prévoir les doigtés et les positions et pour permettre au regard de quitter la partition afin de se porter sur le clavier dès qu'un déplacement exige un guidage visuel des doigts. 2. La lecture de certaines figures métriques complexes demande un travail préparatoire que les études de solfège ne peuvent prendre en charge, tant à cause de la spécificité de l'écriture harmonique ou polyphonique que parce qu'il est impossible d'en faire une étude exhaustive. La simple métrique pose parfois des problèmes qui sont spécifiques d'une écriture pianistique complexe. Tout pianiste professionnel sait qu'il est parfois indispensable de quadriller le texte pour voir clair dans la répartition des notes à l'intérieur de la mesure et parfois même des temps. Quelques indications discrètes au crayon seront utiles et éviteront des erreurs. Elles ne peuvent malheureusement s'appliquer qu'aux rythmes rationnels et aux superpositions métriques ayant un dénominateur commun.

Voici quelques exemples de textes qui posent des problèmes de lecture :

Mozart : *Variations* n° K 264 (sur : *Lison dort*) Var.VIII. Deux difficultés qui parfois se superposent : 1. alternance de triple-croches en sextolets et de quadruple-croches à répartir dans une allure cadentielle très lente. 2. superposition de figures rythmiques n'ayant de points de rencontre que très éloignés (mes. 6 à 8)



Mozart : *Variations* n° K. 354 (sur : *Je suis Lindor*) Var. XI. Groupes irrationnels superposés à des triolets. Les temps étant indécomposables, il est obligatoire de concevoir synthétiquement et globalement les deux voix. Ajoutons que Mozart jouait ces séquences en tempo rubato, c'est à dire avec une totale indépendance des deux mains et sans rigueur (mais en respectant les valeurs relatives).



Beethoven : *Trio n° 5 en ré majeur Largo assai*. Ici c'est la superposition de figures d'allures très fortement différenciées qui rend la lecture ardue. Le tempo est difficile à maintenir car les valeurs longues sont tantôt des noires, tantôt des croches, tandis que de longues séquences sont faites de sextolets de quadruple-croches. En prenant comme unité de temps la croche = 48, on trouve une pulsation moyenne qui permet de maintenir l'unité de tempo (celui-ci est limité en rapidité par les valeurs les plus brèves, et en lenteur par les noires). Ici un quadrillage provisoire en double-croches rendra la lecture plus aisée. L'unité de temps donnée par la pulsation générale (allure cadentielle* vécue par l'auditeur) est ici la double-croche.

Chopin : *Nocturne n° 2 mes. 11* : trait de trente petites notes à jouer en même temps que quatre croches. Mes. 51 : trait de quarante petites notes, groupées en partie par trois, à répartir sur quatre croches. Ici, il est impossible de désigner des points de rencontre intermédiaires à l'intérieur de la séquence, comme c'est le cas dans le *Nocturne n° 8*, mesure 52, où 12 groupes de quatre notes coïncideront avec les deux sextolets de double-croches.

Il est bien évident que dans tous ces exemples les difficultés de lecture se doublent d'une difficulté motrice de réalisation. Une bonne conception de ces séquences est de toute façon préalablement indispensable à l'exécution aisée et souple. Le travail de mémorisation des mains séparées y est recommandé.

Par contre, la superposition courante de « trois pour deux » et toute polyrythmie analogue ne posent pas de problème de lecture. Elles seront étudiées au paragraphe concernant les difficultés motrices.

b. lecture des agrégations complexes

Ouvrons le cahier des *Vingt regards* de Messiaen à la première page. Nous sommes en présence d'un mode d'écriture déroutant à première lecture. Le procédé cher à Ravel qui consiste à indiquer à la clef l'armure de la tonalité principale dans des pièces tonalement changeantes ou présentant de nombreux emprunts enharmoniques se justifie ici par l'extrême répétitivité des motifs. L'auteur l'abandonne dès la pièce suivante. La lecture à vue de partitions aussi complexes exige et justifie un long entraînement qui fait intervenir : 1. l'acuité visuelle. 2. la mémoire immédiate. 3. la mémoire des intervalles et des positions sur le clavier.

L'étude à tête reposée de ce type d'œuvres peut être notablement facilitée par une définition harmonique de leurs composantes. Elle ne peut s'appliquer qu'aux séquences tonalement cohérentes, comme c'est le cas de cette première pièce. Elle ne sera d'aucun secours dans la pièce suivante, dont les agrégations n'ont pas fonction harmonique mais fonction de timbre ou de percussion. Dans ces types de pièces, l'absence d'armure est justifiée. Par contre le choix des notations enharmoniques devrait y être régi uniquement par la facilité de lecture. Lorsque rien ne justifie le choix d'une écriture complexe, il peut être utile de la corriger mentalement.

Revenons à la première pièce. Comment définir les accords constitutifs d'une telle séquence ? 1. Il faut définir la tonalité au moment précis de l'œuvre que l'on analyse. L'armure n'y suffit pas toujours. Il faut parfois se référer aux notes constitutives du contexte passager . 2. Il convient de réduire les agrégations à leur forme la plus ramassée, c'est à dire de supprimer tous les redoublements et de ramener l'accord dans l'ambitus d'une octave s'il n'a pas plus de quatre sons différents. 3. Reconnaître, dans les œuvres appartenant à une esthétique hybride, les notes dites de luxe, qui donnent seulement un timbre différent à une agrégation classée. Cela fait, le chiffrage des accords aura alors son utilité.

Appliquons cette méthode au motif initial du *Regard du Père* (Durand éditeur). La tonalité est fa dièse majeur. Mais l'écriture de Messiaen mélange tonalité et enharmonie et c'est ce qui rend la lecture déroutante à première vue. On a en effet à l'intérieur des quatre premiers accords une ligne mélodique interne (la dièse, la bécarré, sol bécarré, fa dièse) faite de deux notes de passage (la et sol, qui auraient pu être écrites, à l'intérieur des accords où elles s'intègrent : sol double-dièse et fa double-dièse) On peut écrire et chiffrer facilement, par enharmonie, les cinq accords constitutifs du motif. En voici l'énoncé :

c. interprétation et réalisation des ornements, des abréviations et des conventions d'écriture

Nous supposons connues les indications conventionnelles d'*ornements* ainsi que leur application aux différents contextes. Elles ont été examinées plus haut. Pour la musique baroque les éditions modernes donnent une table de ces figures pour chaque auteur. On peut s'en servir comme modèle pour développer chaque signe en écrivant au crayon sa réalisation. Pour les œuvres de la période classique, un entraînement à la lecture à vue de ces formules se fera avec profit dans les sonates pour violon et piano de Mozart, œuvres que tout pianiste devrait pratiquer couramment et où elles sont toujours intégrées à la ligne mélodique.

On prendra garde aux interprétations des *abréviations* données par les éditeurs. Un exemple caractéristique en montrera le peu de fiabilité. Le manuscrit du Lied *Le Roi des aulnes* indique, de la propre main de Schubert, un accompagnement de main droite fait de croches répétées (et non de triolets). Certains éditeurs en ont fait des triolets en octaves brisées, ce qui est rythmiquement réducteur, Schubert voulant un complexe rythmique en « trois pour deux ». D'autres en ont fait des triolets en octaves, ce qui rend la partition proprement injouable. Pourtant des pianistes peu soucieux d'intelligence musicale relèvent le défi de la performance, et le gagnent, mais au détriment de l'œuvre.

La musique contemporaine use et abuse de signes qui remplacent ou complètent les symboles usuels. Chaque auteur ayant les siens, nous renvoyons l'interprète au mode d'emploi généralement livré avec l'appareil sémiotique.

d. mémoire tampon dans le déchiffrage

L'habileté dans la lecture à vue ne s'acquiert pas par son simple exercice. Nous avons vu que les connaissances harmoniques rendent plus aisées le déchiffrage des accords.

GLOSSAIRE

agrégation : accord complexe

anacrouse : note ou série de notes qui précèdent un appui au début d'une phrase ou d'une incise. Ce terme désignait déjà dans la poésie grecque l'ensemble des syllabes qui précèdent la première syllabe accentuée

anatomie (définitions d') : elles figurent en cours de texte dans la partie consacrée aux moyens pianistiques

analogues (doigtés) : série de doigtés transposable sur des positions différentes

attaque : on nomme ainsi, faute de mieux, toute pose d'une note initiale (ou succédant à un silence), d'une série de notes liées, ainsi que la pose d'une note séparée. Ce terme n'indique rien de la nature et de la qualité du geste qui permet de prendre ou de reprendre contact avec le clavier. Une attaque peut être la pose imperceptible d'une anacrouse ou celle d'un accord violent

batteries : on nomme ainsi les formules de va et vient entre deux ou plusieurs notes. Le trille est une batterie rapide entre deux notes conjointes

cadentielle (allure) : à l'écoute de toute séquence régulièrement rythmée, l'auditeur organise spontanément la durée en pulsations égales. Ce choix est indicatif de l'allure cadentielle telle qu'elle est vécue par lui. Cette pulsation de base ne coïncide pas toujours avec l'unité de temps indiquée sur la partition

cassé(doigt) : chez la plupart des débutants, l'articulation entre la phalangine et la phalangette prend sous la pression de la main une forme concave nuisible à l'appui et à la transmission immédiate et intégrale du jeu

chevauchement : passage du 3^e doigt par dessus le 4^e, du 4^e par dessus le 5^e. Le mouvement inverse n'a pas de nom

conduit : séquence qui assure la transition entre deux éléments mélodiques

débattement (du doigt) : ce terme, qui n'est pas admis dans les dictionnaires, désigne pourtant en mécanique pratique la longueur du trajet aller et retour d'une pièce en mouvement (piston, roue). Le doigt du pianiste a lui aussi un débattement que le jeu profond réduit le plus possible

dialectique : parmi les différentes acceptions philosophiques de ce terme, nous revenons ici à celle de Hegel qui considère que l'opposition entre une thèse et son antithèse peut être dépassée dans leur synthèse. En musique on voit apparaître constamment ce processus, par exemple dans la superposition d'une ligne mélodique souple et irrégulière et d'un accompagnement rythmiquement uniforme. L'interprète doit prendre en compte ces deux éléments et les concilier dans son jeu

directs(doigtés) : nous désignons ainsi les doigtés qui ne font pas appel à des substitutions de doigts

empreinte : forme que prennent la main et les doigts pour jouer un accord

enharmonie : les claviers d'instruments à accord tempéré ne possèdent qu'une même touche (et donc qu'un même son) pour représenter (et faire entendre) des fréquences qui devraient être différentes, par exemple un fa dièse et un sol bémol. Cet amalgame n'existe pas pour un chanteur ou pour un violoniste qui peuvent donner de ces deux sons différents une réalisation sonore

Louis-Noël Belaubre

Principales œuvres aux éditions **Delatour France**

Piano

Dix Sonates. Trois Thèmes et variations. Huit pièces brèves. Neuf inventions Six petits préludes. Vingt pièces faciles. La Poétique du piano nouvelle série (46 pièces en deux volumes). 95 modèles d'exercices.

Musique de chambre

Sonate pour piano et violon. Fantasmagories pour clarinette et piano. Les trois saisons pour flûte et piano. Variations sur un air anglais pour alto et piano. Trois romances pour flûte et piano. Sonate brève pour violon et piano. Trois nocturnes pour piano et percussions. Sonate pour piano à quatre mains. Chants du pays de Beaune pour violoncelle et piano. Duo-sérénade pour deux violoncelles. Sonate pour violoncelle seul. Dix pièces concertantes pour violon seul. Humoresque pour 2 pianos. Les Romances du Gai Savoir pour flûte clarinette et piano. Petite suite pour deux cors. Pastorale pour violoncelle (facile) et piano. Les amours de Don Perlimplin suite pour violon et guitare. Sonate pour deux pianos. Vingt pièces pour clavecin. Livre des Préludes pour grand orgue. Passacaille pour orgue. Prélude et fugue pour clavecin et piano. Quatuor à cordes. Fugue pour trois clarinettes et clarinette basse. Jéricho pour deux trompettes et orgue. Quatre pièces pour guitare. Duetto pour 2 contrebasses. 4 pièces brèves pour 2 flûtes à bec (s.a.)

Œuvres vocales

Trois poèmes de Goethe pour ténor et piano. Trois chansons françaises pour soprano et piano. Matins d'été : cycle pour baryton et piano. Six mélodies françaises pour voix élevées et piano. Deux chants spirituels pour voix élevées et piano. Le Tombeau de Louisa Paulin pour voix d'alto, clarinette, violoncelle et piano. Ode à Jean de La Fontaine pour deux mezzos, alto, ténor, baryton, basse, chœur mixte et piano concertant. Cantique du soleil (de St François d'Assise) pour deux sopranos ou chœur d'enfants à deux voix égales, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano. Chantefable de Nicolette canon à huit voix pour double chœur. Six poèmes de Rolland Pierre pour chœur mixte ou quatre voix a capella. Trois madrigaux italiens à cinq voix.

Orchestre

Concerto pour violon et orchestre. Cantique du soleil pour deux sopranos ou chœur d'enfants, orchestre à cordes et orgue positif (manualiter). Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre. Symphonie concertante pour hautbois, piano et cordes. Deux symphonies pour orchestre. Adagio et rondo pour deux pianos et orchestre. L'Ecole des Pickpockets, ballet en trois tableaux.

Transcriptions

Sonate pour violoncelle et piano d'après la sonate pour piano à quatre mains en ut de Mozart. Six chorals de Bach pour hautbois et piano. Six chorals de Bach pour deux hautbois et piano. Douze chorals de Bach pour deux pianos. Dix chants du folklore français pour 4 flûtes (ou 4 hautbois ou 4 clarinettes)

Œuvres didactiques et pédagogiques

Traité de technique et de pédagogie du piano. Petit dictionnaire analytique, critique et polémique de musique précédé de trois essais sur l'invention musicale

Chez d'autres éditeurs

2 concertos pour piano et orchestre. Concerto pour flûte et cordes (Billaudot) Danses vives et mélancoliques pour guitare. Berceuse pour 2 guitares. Symphonie concertante pour guitare, clavecin et cordes (Max-Eschig)

Louis-Noël Belaubre est né en 1932 en Languedoc. Au terme d'études classiques qu'il mène de front avec l'étude du piano et de l'orgue, il opte en premier pour une carrière de pianiste, est admis dans la classe de Lazare-Lévy au conservatoire de Paris et devient très tôt lauréat de



Louis-Noël Belaubre was born in Languedoc in 1932. By the end of classical studies and apprenticeship of piano and organ all carried on in the same period of time, he first settled on a career as a pianist. He was admitted in Lazare-Lévy's class at the Conservatoire

de Paris and soon won prizes at international contests. He was also hired as a soloist at the O.R.T.F. and des radios allemandes. Mais sa véritable vocation, la composition, s'étant manifestée dès le début de son adolescence, il conçoit très jeune ses premières œuvres éditées. Remarqué par Tony Aubin qui l'admet dans sa classe, il s'y distingue par son indépendance vis à vis des traditions scolaires et esthétiques françaises et son attachement à une filiation classique. Lauréat de concours internationaux (Angleterre, Monaco, Genève), il se coupe des milieux officiels parisiens par son opposition aux tendances de l'avant-garde au pouvoir ; et pour garder son indépendance il se consacre à l'enseignement. Professeur de piano (il est l'auteur d'un grand traité de technique et de pédagogie du piano), directeur-fondateur de conservatoires, il mène de front pédagogie, enregistrements et composition avant de pouvoir se consacrer entièrement à la création. Partisan convaincu d'une musique à expressivité immanente, il œuvre pour restaurer dans l'art une communicabilité sans concessions et pour combler le fossé creusé par les impostures modernes entre le compositeur et son public.

de Paris and soon won prizes at international contests. He was also hired as a soloist at the O.R.T.F. and by German radios. However composition was his true vocation signs of which were already visible in his teens. His early works were published when he was still very young. Tony Aubin who had noticed the young man takes him in his class. His independence of mind towards French aesthetic and academic traditions as well as his taste for classicism set him apart. He was then a winner of several international prizes in England, Monaco and Geneva. He found himself cut off from the Parisian coteries and the official milieus because of his reluctance and opposition to endorse the views and tendencies of the avant-garde which was dominant. To keep up this spirit of independence he devoted himself to teaching. When a teacher, director of conservatories, he wrote a major treatise on teaching and art of piano and managed to handle both recording and composing. Later in his life he devoted himself totally to his creation. He now advocates a conception of music as an "immanent expressivity" and aims at restoring in art what he calls "intractable communicability" in order to bridge the gap between composer and audience once imposed by "modern impostures".