

Essai sur l'évolution de l'écriture pianistique

par ERNST LÉVY

De l'idée d'une œuvre d'art à sa réalisation, il y a un pas décisif à franchir. Bien des personnes qui se sentent « artiste dans l'âme » et qui ont même eu l'idée d'être musicien, ont vu leur vocation par suite des circonstances de la vie qui leur avaient refusé l'éducation professionnelle de l'art ignorer qu'être sensible à l'art et faire œuvre d'art sont deux choses essentiellement différentes, quoiqu'en apparence très proches l'une de l'autre. Réaliser ce qu'on entrevoit est un privilège, ici comme dans d'autres domaines, privilège à la base duquel il y a un don spécial, précisément celui qui distingue l'artiste créateur de l'amateur. Ce don comporte entre autre la faculté de « sentir » la matière qui servira de véhicule à la pensée. Car la matière non seulement oppose aux intentions de l'artiste une résistance passive, elle est non seulement chose à vaincre, mais, ayant sa vie propre, ses lois spéciales d'existence et de développement, elle est appelée à collaborer à l'œuvre. L'œuvre d'art est plus qu'une synthèse de l'esprit et de la matière, plus surtout qu'une victoire de l'esprit sur la matière ; elle est la manifestation de la communauté des lois spirituelles et matérielles, l'annulation de la différence apparente entre matière et esprit. L'artiste doit avoir des connaissances approfondies et du monde intérieur et du monde extérieur. La connaissance parfaite de la matière dans laquelle il veut s'exprimer comporte une technique appropriée et suppose un don spécial, une aptitude spéciale. C'est d'elle qu'on parle lorsqu'on dit : Etre musicien, être doué pour la peinture, etc. Et de même que l'on peut écrire une histoire du développement de l'art au point de vue de l'idée, histoire dont le résultat est une étude de la découverte progressive des lois universelles, telles qu'elles se manifestent dans l'esprit, de même on peut écrire une histoire de la découverte progressive de la matière. Il existe ainsi une histoire de la peinture, une histoire de l'architecture, une histoire de la musique, etc., puis, plus spécialement, une histoire de chaque technique correspondant à une matière spéciale employée : celle de la peinture à l'huile, de la construction en bois, de la musique vocale, etc. On pourrait appeler cela l'histoire du style matériel. Il s'agit, en effet, d'un facteur important dans la formation de ce qu'on est convenu d'appeler « le style » tout court, notion complexe à la formation de laquelle collaborent une multitude d'éléments : l'esprit de l'époque, le degré de perfectionnement technique atteint à un moment précis de l'histoire, le génie individuel de l'artiste, composé à son tour de l'individualité physique et de l'individualité psychique dans toute leur complexité...

Nous allons essayer de donner un aperçu synthétique sur un tout petit domaine dans l'immense champ de l'histoire générale du style : celui du développement de la composition pour piano ou de l'écriture pianistique. L'entreprise est relativement facile, car il s'agit là d'une histoire qui comprend à peine deux cents ans. A vrai dire, l'histoire de l'écriture pianistique commence un peu avant l'invention du piano vers 1750. Il ne faut pas oublier qu'un nouvel instrument, pour avoir du succès, doit répondre à un besoin, et le succès extraordinaire du piano prouve amplement l'aspiration des contemporains du clavecin et du clavicorde à un instrument qui répondît aux desirs que ceux-là ne pouvaient satisfaire.

Il y a là, me semble-t-il, un point délicat et de toute importance à considérer, si l'on veut rendre justice aux œuvres qu'on pourrait qualifier d'« œuvres de transition ». En effet, si, pendant que le clavecin régnait encore, les inventeurs s'ingéniaient à trouver un nouvel instrument, c'était bien parce que les compositions (certaines compositions) dépassaient déjà le cadre de l'instrument traditionnel. C'est pourquoi nous ne trouvons pas de ligne nette séparant les œuvres écrites pour clavecin et clavicorde, d'une part, et pour piano de l'autre. Il suffisait de jouer sur le nouveau-né dans l'arsenal musical les compositions que l'on exécutait sur les anciens instruments, pour trouver immédiatement réalisés certains effets, certaines nuances qu'auparavant on n'avait goûtés qu'en imagination. Car les caractéristiques du clavecin, que chacun connaît, sont : outre une sonorité très spéciale, « spécifique », ne laissant que peu de place à l'imagination sonore (il y a peu d'évocations ou d'imitations d'autres instruments au clavecin), l'impossibilité presque absolue de nuancer le son. De là le fait que cet instrument est infiniment plus près de l'orgue que du piano actuel, et l'usage était, du reste, courant d'exécuter les mêmes œuvres sur l'un et l'autre des deux instruments. En fait, les œuvres pour clavecin se distinguent peu des œuvres pour orgue, mais essentiellement des œuvres écrites pour le piano, même bientôt après l'invention de celui-ci. L'avènement du piano fait partie de la grande révolution musicale qui s'opère pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle et qui — Bach étant à l'opéra pendant la deuxième moitié — aboutit à Mozart, Haydn et Beethoven. Le dernier roi de l'ancien régime — à clavier — se crée immédiatement le piano — « tympanon à cordes et à clavier » — ou plus, comme le dit une place à part. Il se met en face de l'orchestre, et non plus, comme le clavecin (le clavicorde n'ayant jamais été qu'un instrument de la plus stricte intimité, en raison de sa faible sonorité), au milieu ou à la tête de celui-ci. Sa sonorité peu individuelle, mais d'autant plus évocatrice et suggestive le désigne tout de suite comme « instrument à illusion », presque inutilisable dans l'orchestre, mais pouvant évoquer tout à tour tous ses instruments, figurer à lui seul tout un ensemble orchestral et, par conséquent, être mis, à l'occasion, en opposition avec celui-là. Les Concertos de Bach sont des œuvres pour orchestre avec clavecin obligé ; ceux de Mozart et de Haydn, des œuvres pour piano avec accompagnement d'orchestre. La différence est essentielle, aussi y a-t-il peu de compositions de Bach perdant davantage à être transposées au piano que les Concertos faits pour un instrument dont la sonorité doit sortir de l'orchestre, et non

pas rivaliser avec lui en luttant sur un pied égal. Nul doute que c'est le Concerto pour piano qui a donné l'idée d'appliquer le même principe aux autres instruments... La revanche du piano pour l'expérience contraire, tentée par feu M. Kuhnau dans le domaine de la Sonate !

C'est dans cette voie de l'évocation, de la suggestion, que le piano persistera. Toute son histoire — le seul « cas Chopin » excepté — est celle du style orchestral transposé au piano. De notre temps seulement (Strawinsky), on a commencé à tenter sérieusement de placer le piano dans l'orchestre, de lui découvrir une sonorité spécifique. Les solutions trouvées sont fort intéressantes, mais on ne saurait nier que ces tentatives restent quelque peu « à côté », parce qu'elles limitent volontairement les possibilités sonores de l'instrument ; c'est du moins ce qui paraît ressortir des expériences faites jusqu'à ce jour. Demain peut évidemment réserver des surprises.

Donc, le piano de Haydn et de Mozart, c'est leur orchestre, comme, plus tard, celui de Beethoven sera le sien et celui de Liszt et Debussy le leur. Car, si d'un côté la route que l'orchestre a parcourue depuis Haydn et Mozart est jalonnée par les noms de Beethoven, Wagner, Debussy (pour ne nommer que les « bornes » de toute importance), il en est de même pour le piano. Il faudra, bien entendu, remplacer le nom de Wagner par celui de Liszt. Ici, la tâche commence à se préciser. La même imagination et, le même idéal sonore présidant à la formation de l'écriture

orchestrale et pianistique, l'orchestration « à l'orchestre » et l'orchestration « au piano » étant issues des mêmes aspirations sonores. Il faut étudier l'influence mutuelle de l'orchestration et de l'écriture pianistiques, d'une part, et, de l'autre, le développement des moyens pianistiques. Une étude détaillée de ce sujet comporterait, outre la définition de l'idéal sonore de chaque époque et celle de sa réalisation technique à l'orchestre, le recueil des formules les plus importantes employées au piano, formules qui ont au piano ce que la technique de l'orchestration est à l'orchestre. Il est évident que nous ne pouvons ici que tracer les grandes lignes d'une telle étude sans nous attarder aux détails et en nous privant — hélas ! — des exemples musicaux quasi indispensables à la bonne entente entre lecteur et auteur !...

Trois éléments, me semble-t-il, caractérisent le style pianistique de l'époque Haydn-Mozart. Les deux premiers correspondent aux deux éléments que l'on peut distinguer dans la composition en dehors du piano de cette époque : le style orchestral proprement dit ou style symphonique, nettement issu du quatuor à cordes, et le style du chant accompagné éminemment homophone. Le troisième élément : passages et fioritures, est plus spécialement propre aux instruments à clavier. Le genre de passages et fioritures employé à cette époque accuse franchement leur provenance clavecinistique. La nature de beaucoup de passages, dont l'expression réside tout entière dans le mouvement, et qui non seulement ne gagneraient pas à être nuancés, mais qui, au contraire, appellent une exécution aussi égale que possible, la manière d'employer certains agréments, ceci, tout en nous rappelant la faible sonorité des instruments de ce temps, se réclament de l'esprit du clavecin. Le besoin de « jouer » avec les sons — et, ce faisant, avec les sentiments... car il ne s'agit pas là d'un jeu vide, mais plein de grâce, d'élégance, de gaie et de mélancolie... ce besoin donne une expression nouvelle, née, cette fois-ci, de la manière la plus trouvrante et la plus directe de la sonorité du piano et non pas du clavecin.

La plus directe de la sonorité du piano et non pas du clavecin... dans certaines musiques de Debussy. Le style du chant accompagné, nouveau *ars nova*, réclame l'invention de formules d'accompagnement qui donnent à la mélodie un fond harmonique et, sans attirer l'attention, laissent le chant évoluer librement. Ces formules, connues sous le nom de *basses d'Alberti*, et amplement raillées à cause de leur apparente primitivité, doivent être considérées comme un élément de style très important. Leur effet est comparable à celui d'une statue dont certaines parties auraient été négligées par le sculpteur pour donner plus d'importance à d'autres. Ce genre d'accompagnement reste pour ainsi dire dans le subconscient de l'auditeur et lui permet de concentrer toute son attention sur la mélodie. Nécessitant un entraînement auditif bien moindre que la polyphonie, ce style a été de tous temps celui du peuple, puis, de temps en temps, il a été admis dans le « Grand Art ». Un grand nombre de maîtres en ont fait le principe prépondérant de leur production (Verdi). Au piano, ce style est parmi les plus délicats à rendre. Les formules d'accompagnement, devant être comprises comme une harmonie en « mouvement stationnaire », les notes en doivent être fondues les unes dans les autres, soit en utilisant la pédale, soit le souci de netteté de la mélodie l'exigeant) en laissant les doigts appuyés sur les touches. Au-dessus de cette basse, exécutée avec assez d'égalité, la fleur mélodique doit pousser librement. La connexion entre la base et la mélodie doit être souple et non pas rigide... l'art du rubato ! Seul, un exécutant disposant souverainement de ses moyens peut rendre un thème de Mozart comme celui du commencement de la *Sonate* dite « facile » avec toute la délicatesse et la tendresse souhaitables... Enfin, le style orchestral de cette époque, variant entre la polyphonie stricte et une écriture plus ou moins homophone est celui qui, pour nous, est le plus facile à rendre, si l'on tient compte à tout moment de la sonorité de l'orchestre correspondant. En « orchestrant » au piano dans les limites de l'orchestre dont pouvait disposer le compositeur, on sera sûr de ne jamais faire fausse route.

Avec Beethoven, le piano devient de plus en plus un monde indépendant, un orchestre par lui-même. La sonorité absolue de la corde frappée



ERNST LÉVY.

disparaît progressivement, le piano devient de plus en plus un instrument d'interprétation sonore. La science du toucher prend une importance insoupçonnée... le piano devient l'instrument *subjectif* par excellence. Commence l'ère des « spécialistes », des grands virtuoses, de la conquête de nouveaux moyens techniques et leur influence sur l'écriture. Celle-ci progressera pendant presque un siècle dans le sens de la « technique harmonique », exactement comme l'écriture orchestrale. Déjà, Beethoven découvre l'importance de la pédale dite forte pour la production de certains effets (voir le dernier mouvement de la *Sonate dite L'Aurore* — pourquoi ? —, premier thème... idée géniale et née autant de la matière sonore que les pages les plus « pianistiques » de Chopin ; voir aussi *Sonate op. 106*, mouvement lent, thème 1b... du plus étonnant Chopin !). Par la suite, la pédale deviendra partie intégrante de la musique pour piano et on ne saurait que déplorer profondément la notation plus que rudimentaire de cet élément dans la littérature du piano jusqu'à nos jours. La notation était déjà assez incomplète quant à la dynamique et à l'agogique, avant Beethoven. Depuis que la pédale a pris une importance telle que si l'on voulait jouer sur un piano dépourvu de ce moyen il faudrait lui adjoindre au moins un orgue, mieux, tout un orchestre, pour réaliser les tenues que l'emploi de la pédale suggère, on peut dire que les notes écrites ne représentent guère plus que des poteaux indicateurs pour la direction à suivre par l'imagination créatrice de l'interprète, ou des chiffres de cotes d'après lesquels le pianiste doit reconstruire dans son imagination le paysage... J'insiste sur le rôle que la pédale joue dans le développement de l'écriture pianistique, justement parce que ce rôle se reflète pas ne dans l'écriture, et que, par suite, on est facilement amené à sous-estimer son importance capitale.

Il ne peut s'agir ici d'entrer dans les détails, d'énumérer les formules nouvelles trouvées successivement, les découvertes techniques de la main par rapport au clavier... Savoir que Liszt a inventé les traits en octaves, ou Chopin a doigté particulièrement pour la gamme chromatique n'est que d'un intérêt restreint... Notre tâche est de montrer les transformations de l'idée du piano et les principes de l'adaptation de l'écriture à ces transformations. Les adaptations de la construction de l'instrument appartiennent au domaine mécanique et doivent être étudiées à part, les constructeurs étant les personnes qualifiées pour une étude de ce genre. D'après les considérations précédentes, il ne sera pas difficile de voir que Liszt est au piano ce que Wagner est à l'orchestre. Ils sont, l'un et l'autre, les grands représentants d'une technique que j'appellerai *impressionniste*. Pour m'expliquer, que l'on me permette une comparaison prise dans le domaine de la peinture. Le point qui nous intéresse, c'est la différence qui existe entre la manière de procéder d'un Holbein et celle d'un Monet pour produire chez le spectateur l'impression d'un objet. Chez Holbein, une ligne, une couleur, une forme de l'objet, correspondent à un plus haut degré que chez Monet à une ligne, une couleur, une forme, couchées sur la toile. Un tableau de Holbein est fait pour être regardé « de près ». Si on ne devait pas craindre d'être mal interprété, on pourrait dire que la manière de Holbein est plus photographique, que celle de Monet.

Chez le peintre français, l'impression de l'objet naît à travers une harmonie de lignes et de couleurs qui n'ont qu'un rapport indirect avec l'objet même. Cette peinture doit être regardée « de loin ». Certes, ces deux manières n'ont pas été inventées pour le plaisir de varier ; elles correspondent à de profondes différences humaines, mais ceci ne nous occupe pas ici. On aura compris l'analogie musicale qui s'impose. Chez Mozart, la note entendue correspond à la note écrite. Autrement dit, sa valeur subjective correspond à sa valeur objective. Une extrême netteté dans l'exécution est tel *conditio sine qua non* (sauf pour les formules d'accompagnement et certains passages... il est bien entendu que ni la nature, ni l'art ne produisent de dogmes... le problème est de trouver le côté qui porte l'accent !). Il en est tout autrement chez Liszt. Ici, le mouvement est souvent plus important que la note ; l'impression résultant des harmonies fondues les unes dans les autres est celle désirée par l'auteur ; l'effet produit par les accords nus serait presque toujours lamentable. Bref, la musique écrite ne se transforme en impression sonore, adéquate à celle du compositeur, que si elle est « regardée de loin ». Artiste impressionniste — c'est-à-dire celui qui, en peinture, proclame la vérité qui réside dans l'impression subjective exprimée et qui se distingue d'un art qui se base plutôt sur l'expression de la connaissance acquise de l'objet. Deux techniques différentes servent ces deux manières de voir, et ce sont ces deux techniques que nous apparentons aux techniques correspondantes en musique.

La technique impressionniste s'est trouvée portée à son apogée par Debussy. Voyez comme souvent chez lui la ligne mélodique naît d'un fond harmonique, puis y retombe, puis, sans se préciser, une impression mélodique se détache d'un mouvement d'harmonies fondues... Voilà bien de l'impressionnisme dans toutes les acceptions du terme. Mais Debussy, comme nombre de grands maîtres, non seulement est le dernier chaînon

d'une évolution, il inaugure en même temps une nouvelle époque — qui, naturellement, sera un retour. Oscillations perpétuelles ! Nous avons d'avance fait mention de ce retour en parlant du XVIII^e siècle. En effet, si Debussy nous a donné *Reflets dans l'Eau* ou *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*, nous lui devons également *Toccata* et *Docteur Gradus*. Depuis la création de ces pièces, le style musical s'est bien éloigné même du Debussy « expressionniste ». Néanmoins, il est de toute évidence que s'il s'en est éloigné, c'est dans la même direction. Pour comprendre, il suffit de jeter un coup d'œil sur les tendances orchestrales actuelles : l'orchestre est redevenu « réaliste ». Plus de pâte orchestrale, mais une collaboration d'instruments... tendances vers la musique de chambre... imitation, pardon ; re-création du style XVIII^e... Tout ceci est très naturel et inévitable et il en sortira certainement la musique qui devra nécessairement sortir de notre temps... Une fois de plus, l'avenir du piano se discute à l'orchestre, seulement, un peu dans le sens inverse, cette fois-ci. Nous allons le voir plus loin.

Je n'ai rien dit encore de Chopin. Tout à l'heure, je l'ai mentionné en parlant du « cas » Chopin. En effet, Chopin, problème si troublant au point de vue purement musical, l'est bien plus encore au point de vue de l'écriture pianistique. Pour ceux de mes lecteurs qui ne saisiraient pas l'étrangeté de ce cas, il suffira d'attirer l'attention sur le fait unique dans l'histoire de la musique ; Chopin n'a écrit que pour le piano. Ses quelques lieder ne comptent pas dans son œuvre ; quant à son orchestre, il est positivement inexistant. Les accompagnements d'orchestre des *Concertos* pour piano sont, au point de vue orchestration, lamentables à un tel degré qu'il est quasi impossible de les exécuter sans retouches importantes.

Pourtant, dire que Chopin était dépourvu d'imagination orchestrale serait inexact. Il me semble qu'au contraire un Strauss ou un Ravel eussent tiré de brillants effets de « l'orchestre chopinesque ». Je crois même que c'est dans cette direction qu'il faut chercher l'éclaircissement du problème. Non seulement l'imagination de Chopin dépasse les moyens orchestraux de son temps, mais elle crée une musique pianistique qui dérive directement de la voix humaine, sans passer par l'imagination orchestrale. De là cette fusion, dans beaucoup d'œuvres de Chopin, de deux éléments en apparence si contradictoires : caractère vocal et caractère pianistique. Je citerai simplement le grand nombre de mélodies rapides, exécutables au piano seulement, qui constituent un des éléments les plus significatifs de la musique de Chopin et qui, justement, réunissent en elles d'une façon étonnante ces deux caractères. Ce sont quelques suggestions... pour traiter le sujet comme il faut, un cadre autre que celui d'un article de périodique s'imposerait !

Passons à un autre rapport historique, qui s'offre à notre attention, et par lequel nous nous rattacherons aux fils conducteurs de cette petite étude. En considérant attentivement l'orchestre de Liszt, on remarque une influence très nette de l'écriture pianistique sur la production de certaines manières d'écrire pour orchestre (traits en octaves, surtout ceux chromatiques, accords répétés, etc.). On peut constater le même phénomène chez Schumann, malheureusement plutôt dans le sens de la maladresse que dans celui de la création, comme chez Liszt. Il s'agirait donc là d'une sorte de contre-coup de l'influence de l'orchestre sur le piano. A bien considérer le phénomène, on peut constater qu'il remonte à Beethoven. C'est-à-dire que le courant inverse (influence de l'écriture pianistique sur l'écriture orchestrale) est né au moment précis où le piano est devenu entièrement « conscient de lui-même ». Désormais, l'imagination sonore au piano précède en partie l'imagination sonore à l'orchestre. En effet, comme je viens de le suggérer, ce n'est que de nos jours que l'on a créé à l'orchestre les équivalents sonores des valeurs évoquées au piano par Chopin. Il y a là, me semble-t-il, matière à étude. D'autant plus que depuis l'époque de Liszt et de Chopin, le piano n'a fait que gagner du terrain et, de nos jours souvent, on peut le dire sans exagération, *détermine* franchement sonorité et technique orchestrales.

On me pardonnera la longueur relative de cet article, si, après sa lecture, on s'est rendu compte de la complexité du sujet. Il mériterait d'être traité plus dignement et par des personnes plus compétentes. Je n'ai voulu, par ces quelques lignes, que situer les problèmes et, en passant, exposer telles que je les vois les lignes d'une évolution qui, à mon avis, n'a pas attiré jusqu'ici l'attention suffisante des musicologues et des musiciens.

ERNST LÉVY.

Le piano automatique, qui aurait pu faire l'objet d'une étude dans ce numéro, a été traité en détail dans le remarquable article de M. Jacques Brilloin qui a paru dans le « Courrier Musical » du 15 avril 1927. Nous y renvoyons donc nos lecteurs que la question intéresserait.



FRÉDÉRIC CHOPIN, par Winterhalter.