



PIANO...

Ou l'art d'y poser les doigts.

Souvenirs, commentaires & notes de stages.

Avec :

Georges Pludermacher

Michel Bourdoncle

Aline Zylberajch

Vladimir Viardo

Cyril Huvé

.....



Dans l'enseignement traditionnel il y a une imprégnation graduelle. C'est pour cela que j'ai fort peu de notes sur mes cours initiaux avec M. Oberdoerffer ou B. Haubourg.

En revanche le moment de stage est une cristallisation. Mais comment se souvenir de ce bref moment qui peut-être décisif? ...En prenant les notes que voici...

Tristan-Patrice Challulau.

Août 2007 / Oct. 2008.

Avant de commencer ces notes de stages, de stages faits à l'âge où certains sont déjà grand-père, quelques souvenirs de mes années d'apprentissage avec :

Monique Oberdoerffer, Claude Helffer...

J'ai débuté le piano avec une ancienne élève de Pierre Barbizet : Paulette Vernet. Il m'a fallu 5/6 ans pour faire la première année de la "Méthode Rose"... Pourtant dès l'apparition d'un magnétophone (*pour aider ma sœur dans son apprentissage de l'anglais à la faculté, et le suis le petit dernier...*) j'ai composé des pièces avec son variateur de vitesse : des pièces en 1/4 de ton, vers l'âge de 11 ans... Comme quoi la "Méthode Rose" n'était peut-être pas ce qui pouvait me convenir (j'en ri encore)...

Mais, à 14 ans, l'op.27#2 de Beethoven a fait son apparition dans ma vie, un jour de beaux temps, de soleil éclatant, le 11 juin 1974 ***cette pièce dont j'ignorais la célébrité***, cette sonate "Clair de lune" m'a décidé à consacrer ma vie à la musique. *C'est pourquoi je considère toujours qu'il faut jouer ces pièces célébrissimes : il y a sans aucun doute quelque part, une jeunesse qui va être touchée au plus profond...*

Fatalement, j'ai commencé à aller écouter des concerts : au mois de juin il y avait "Musique dans la rue" une série de 20 ou 30 concerts gratuits, j'y ai entendu **Monique Oberdoerffer** qui enseignait au conservatoire d'Aix, et j'ai voulu travailler avec elle.

Commença un travail de stabilisation de la main où les doigts devaient rester au raz des touches, où il fallait lever lentement son doigt sur trois temps à 60=noire et au quatrième temps jouer en abaissant le doigt à la vitesse de l'éclair !

Les exercices du "petit Pischna" en transposition chromatique, le petit livre d'Anna Magdalena Bach, les petits préludes et fugues pour apprendre les tenues de doigts, le Microcosmos de Bartók dont je ferai, passionné, l'intégrale...

Puis j'ai appris à faire les gammes en anticipant le passage du pouce sous la main, puis les arpèges sans passage de pouce : en gardant l'empreinte de l'accord et en "glissant latéralement" le bras d'une octave à l'autre (*le pouce avait le "droit" de se rapprocher de la main pour diminuer la longueur du saut*)... Pendant longtemps (trop?), avec seulement quelques aménagements j'ai continué à pratiquer et enseigner ces manières... (*Aménagements comme le passage du pouce dans les arpèges lents, le passage du pouce par-dessus dans les gammes à 5 doigts où le pouce devait jouer une touche noire après que le 5^{ème} ait joué une touche blanche, etc.*)

Puis j'ai appris peu à peu à jouer les octaves de l'avant-bras, du poignet, à faire des gammes d'octaves brisés avec une "rotation du poignet"

Puis les gammes en tierces, sixtes... Une année de préparation pour l'entrée au conservatoire (*il fallait faire vite, j'étais vieux, très vieux par rapport aux limites d'âge*) et au bout de quatre ans j'avais ma médaille d'or en interprétant : le prélude et fugue en fa min du deuxième livre de Bach, la Fantaisie op.17 de Schumann et les variations op.27 de Webern, le tout à apprendre en 5 semaines.

Puis a commencé un travail avec **Claude Helffer** qui a duré sept ans. Au niveau technique, je n'ai que de rares souvenirs sinon ce conseil : "**essayer autant que possible de mettre les mêmes doigtés aux deux mains**". Conseil que je continue souvent à suivre...

J'ai, en revanche, *rempli des cahiers !* de ses réflexions et analyses d'œuvres... Ce qui malheureusement, n'est pas le sujet de ce texte qui lui, se consacre essentiellement aux **techniques instrumentales**.

De **Pierre Barbizet** un souvenir parmi d'autre (à part qu'un jour il m'ai dit que je jouais mieux du piano que Boulez, ce qui m'a fait très plaisir) c'est la **rétraction des doigts**. Monique Oberdoerffer m'en avait parlé, mais c'est lui qui m'en a fait prendre conscience, et à la suite j'ai écrit la seconde pièce de mon Week-end à Java.

Il m'a fait également prendre conscience que l'on doit jouer du piano dans le sens du renfermement doigts sous la main (5.4.3.2.1) lors d'un travail sur l'op.10 #8 de Chopin.

De **Jean-Claude Pennetier** j'ai le magnifique souvenir, où après qu'il m'ait fait travailler l'op.19 de Schönberg il a enchaîné sur cette même œuvre avec deux autres élèves, et TROIS fois il a changé son discours !

Ce "jamais deux fois le même propos", cette adaptation à chaque élève, à chaque caractère, et bien sûr **cette puissance de culture et d'imagination**, puissance qui permet de varier le discours sans se redire me restera à jamais en mémoire comme un exemple de pédagogie parfaite.

Puis je serais injuste si j'oubliais de citer : Alain Neveu, J.F Heisser, A. Kontarsky, A. Boyé, N. Lanoë, H. Woringner & C. Kastler, A.R. El Bacha, B. Davezac, Alberto Ponce, P. Etwöes, L. Bergman, les quatuors Danel & Amadeus, sans parler des ensembles, des orchestres et chœurs (et leurs chefs), avec qui j'ai pu avoir des cours ou participer à des jurys, ou encore avec qui j'ai travaillé mes œuvres lors d'échanges qui furent fructueux !

Avant de commencer mes propres notes de ces stages :
Les notes prises par Marie-Line :

*Cours du mardi 21 août 2007 à Aix-en Provence avec **Cyril Huvé**.*

2 sortes de piano-forte : franco-anglais & viennois

Contrairement au piano-forte moderne, le sens de frappe du marteau n'est pas dans le même sens. (Français : droite, viennois : gauche)

*Les marteaux sont recouverts de cuir. 6 octaves, 5 pédales (à partir de la droite : la 1^{ère} c'est le tambour, la 2^{ème} : très doux c'est le modérateur **pp**, la 3^{ème} c'est comme la pédale droite du piano, la 4^{ème} le basson, la 5^{ème} c'est la sourdine). Les étouffoirs sont au-dessus.*

Le piano-forte a une forme d'aile comme le clavecin.

Le piano de Mozart a 5 octaves avec des genouillères.

Hummel est le disciple de Mozart, partisan de Beethoven et de Mozart. Hummel savait très bien improviser mais quand il jouait, il accrochait. Cela faisait "sale".

Tout le répertoire de Beethoven jusqu'à op31 n°3 tient dans 5 octaves (clair de lune, pathétique).

Dans l'op10 n°3, des notes entre crochets (pour les pianos-forte avec ravalement d'époque). Certaines notes en octave ont été rajoutées par les éditeurs actuels. 6 octaves : sonate Waldstein.

Le mot "traducteur" veut dire "traître" ???

Livre de Czerny

7^{ème} sonate op 10 n°3 :

Beethoven → Czerny → Liszt.

Beethoven a mis des mouvements métronomiques dès que le métronome a existé.

Tempo de la 7^{ème} sonate de Beethoven op10 n°3 : blanche 126 = pour Beethoven, & blanche = 152 Kozeluch.

A propos des points d'orgue, Schnabel a compté le nombre de croches ou de doubles-croches pour tenir le point d'orgue. Cf le livre des sonates que Schnabel a édité à ce propos.

Lorsque les notes sont écrites : ni liées, ni piquées = jouer marcato.

Jouer les octaves de la MD avec un poignet souple.

Compter pour les points d'orgue. C'est bien si c'est compté en impair.

En fait, la partition de la sonate de Beethoven a été revue par Schnabel.

A la page 162, pour la MG, faire pivoter la MG autour d'un axe.

Le jeu des doigts en "petits marteaux" de Marguerite Long (articulation) est mauvais pour la musculature des doigts.

Pour la petite note non barrée, comme c'est une appoggiature, ne pas la jouer régulière mais vraiment comme une appoggiature.

Pour le déplacement vers l'aigu, déplacer le bras avant la main (comme si le coude avançait d'abord et coller au clavier)

2d mouvement : largo e mesto (mesto = triste) d'une profonde tristesse, accablé.
Jouer à la croche 72. Penser à faire les nuances crescendo et decrescendo.
Dans la partie cantando : **rf** (en renforçant)

Sonate Fa Maj n°12 de Mozart

1^{er} mvt : Allegro

Au clavecin, pas de passage de pouce, cela se voit sur la photo avec Mozart au clavecin et sa sœur.

Chopin garde ce doigté de non-passage du pouce à la manière du clavecin.

Attention au lié par 2, au phrasé.

Dans le thème à la jonction de la mesure 4 à 5, c'est plus tendu.

Il faut chanter sa partition car il ne faut pas piquer le lié par 2 à mes 72.

Mes 111-112 : avec le bras pour la MG jusqu'à la mes 123 sans mettre la tête.

Variations Abegg

Un piano Graf 1832 offert en cadeau de mariage à Clara et Robert Schumann.

ABBEG = notes

Aucune note ne monte dans la MG.

Un passage virtuose mais qui n'impressionne pas.

Variation n°3 noire = 80

Pour avoir égalité des doigts : Travailler :

Sur 4 notes : par 5

Travailler le trait par 4 notes en commençant par noire puis 4double-croches puis se déplacer d'une [note] Puis par 5, par 6, par 7 etc.

(Pour les triolets, ce n'est pas intéressant de faire par 9).

Sonate Fa Maj de Haydn (Dates de Haydn : 1732/1809).

1^{er} mvt : allegro moderato.

Do la fa, la fa mi, sol mi fa

Signes particuliers à Haydn : c'est le petit trait placé au-dessus de la note.

Faire le début en jouant normal. C'est après : surprise avec Haydn avec le lab

Dans le passage d'après, faire des rebonds avec le poignet.

Dans le passage d'après : doit faire peur.

Faire comme si la suite n'a pas encore été jouée.

FIN DES NOTES DE MARIE-LINE.

Cyril avait demandé :

" Pourquoi toutes ces notes ? Je vois dans les stages des gens remplir des feuilles et des feuilles... Pourrais-je voir, pourrais-je lire les vôtres ?"

D'où ces pages...

Et finalement c'est pas mal d'avoir recopié toutes ces notes, car souvent j'ai pris des notes (pour fixer ma mémoire par l'écrit) ...mais sans jamais relire... d'où un oubli assez grand de tout ce que j'avais pu noter, ...et sans parler de ce qu'on oublie d'écouter attentivement parce que nous sommes en train d'écrire, de retranscrire dans nos propres mots ce qu'un autre a dit, car parfois le discours n'est pas significatif en lui, il est porté par des gestes, des mimiques etc. qui faut transformer en mots, en sens transmissible au-delà de l'oubli de la situation.


...Et ça demande temps, concentration que de retranscrire en notes ces mimiques & discours incomplets... d'où une perte d'attention par rapport au discours, qui lui, continue...



Arrivée au stage (Aix, 20/8/07) :


20/8/07 Passé un moment à écouter **Dang Thai Son** (dire : Chone) *qui me donne l'idée en « posant » des mots sur la mélodie de l'Adagio de la 3^{ème} sonate de Chopin d'une pièce « Invectives » dont la difficulté d'écriture principale sera de trouver la manière de persuader l'auditeur que ce n'est à lui que s'adresse ces invectives !*

Sinon c'est agréable d'être à nouveau élève et *écouter*, plutôt que d'inventer un discours perpétuel !

20/8/07 Cours avec **Georges Pludermacher** sur l'op.64 de Scriabine. Comme j'ai été bête de ne pas l'avoir revu plus au métronome ! Il m'a trouvé un défaut majeur de pulsation, et ce soir j'ai voulu travailler au métronome et plus rien n'était en place... Quel imbécile je suis ! Je savais qu'il fallait que je le fasse, je l'ai pratiqué juste une demi heure (et encore pas en entier), du coup me voilà ridicule !

Sinon il m'a indiqué des gestes pianistiques de caresses  pour faire sonner toutes les notes des accords.

Conseil de « truquer » la cellule principale  en accentuant beaucoup plus la  pour qu'elle soit perceptible à l'auditeur. (Truquer dans le sens d'accentuer alors que le texte ne comporte pas d'accent.)

Conseil de faire plus ressortir les octaves M.G (M.3 ) par rapport aux arpèges M.D.

Puis plus tard, avec **Cyril Huvé**, je joue au pianoforte le Ricercar 6 de Bach. Il me donne *une méthode (qui vient d'un pianiste Russe qui avait enseigné un moment au CNSMP) pour travailler les notes longues de la polyphonie du Ricercar 6 : on les rejoue à leur ultime fin de façon d'être sûr de les avoir tenues jusqu'au bout ! Ou, autre possibilité : relâcher les autres pour entendre uniquement cette note longue ... Ils ont l'air redoutables ces exercices...*

En tous cas : merci de la subtilité pour me faire savoir que je suis pas assez rigoureux et, que ça s'entend que les notes ne sont pas tenues jusqu'au bout (ou quelles sont tenues trop longtemps !) ... Et quelle oreille, et quelle capacité, pour cette écoute sans partition voix par voix !

Huvé 20/8/07 :

Beethoven :

Sfz de rythme, Sfz d'énergie, Sfz d'affect.

Beethoven : Rôle des liaisons :

1/ : comme des coups d'archet avec légère diminution de la dynamique (léger decresc.) en fin de liaison.

2/ : Une liaison avec points sur les notes (portato) donnera une idée de direction soit « en allant » « en retenant » « en rubato » *et pas, seulement une indication de toucher.*

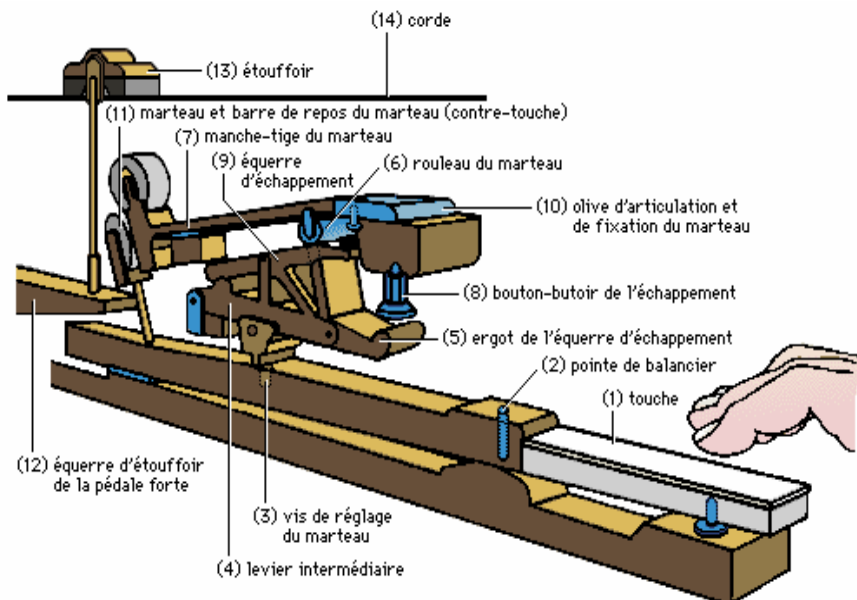
[A rapprocher de Chopin qui jouait avec trois parties différentes pointe, pulpe & gras les notes répétées pour donner 3 sonorités...]

PIANOFORTE (Schanz Viennois 1815.)

Du fa grave 4 lignes sup. en clé de Fa au fa 3 lignes sup. en clé de Sol. (Soit 6 octaves.)

Rappel : le piano de Mozart a 5 octaves et une genouillère actionne les étouffoirs. Penser que Beethoven jusqu'à l'op. 31 (la tempête) n'utilise que 5 octaves.

La mécanique des pianos viennois est plus directe que nos mécaniques qui sont de la tradition franco-anglaise. Notre mécanique -en gros- fait un uppercut droit -avec à peu près 80 pièces de mécanique- alors que celle des viennois fait un uppercut gauche, car la touche -très très longue- est en levier quasi direct avec le marteau -avec à peu près 4 fois moins de pièces de mécanique-. Mais ce n'est pas si simple : à cause de la guerre de 30 ans sic*, 12 facteurs de pianos allemands vont s'installer en Angleterre et participent à l'élaboration du nouveau piano qui devient « francangloallemand ».



Encyclopédie Encarta, © Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

(Mécanique actuelle)

*L'exode est donc peut-être dû à la guerre de 7 ans (1756/63). (*Guerre 30 ans : 1618-1648.*)

Cordes :

Du fa grave (4^{ème} ligne sous la clef de Fa) au fa à l'octave (sous la clef de Fa) soit 13

cordes triples en laiton => la pédale Una corda fonctionne sur toute l'étendue du clavier ! Puis du fa# sous la clef de Fa au fa sur aigu : cordes triples en fer doux. Le dernier piano de Beethoven (le Graff) descend jusqu'au do une quarte en dessous (soit 6 octaves et 1/2).

Le parallélisme des cordes donne plus de netteté dans le grave.

Marteaux :

En cuir sur piano Viennois, en feutre sur pianos franco-anglais.

Étouffoirs :

Ils n'étouffent pas aussi brutalement que sur les pianos d'aujourd'hui.

Pédales :

1/ Tambour & clochettes (pour turqueries)

2/ *Modérateur* : sourdine de feutre sur toute l'étendue de l'instrument (un peu équivalent à la sourdine d'appartement des pianos d'études mais feutre légèrement moins épais.)

3/ *Forte* : Soulève une planche qui tire tous les étouffoirs vers le haut (étouffoirs qui retombent avec la gravité et donc étouffent peu à peu mais ne tuent pas le son comme la guillotine de nos étouffoirs actuels).

4/ *Basson* : Petits étouffoirs de papier goudronné qui viennent s'appliquer contre les cordes graves (d'où le nom de basson) et donnent un son nasillard. *Du fa grave 4 lignes sup. en clé de Fa au mib 4^{ème} interligne clé de Sol.*

5/ *Una corda*

Cadre :

Le pianoforte est construit dans une boîte comme le clavecin, ce qui fait qu'il en reste peu d'époque car la tension des cordes a souvent « plié » les pianos... alors que nos pianos actuels sont construit autour d'un cadre en fonte qui maintient les bois posés à chaud.

Echappement

Pascal Sorel, mon ami accordeur, dit que « L'échappement, c'est le piano » ...

Car, sinon, sans échappement, le marteau restera sur la corde, et étouffera le son.

Le double échappement du piano à queue est un simple perfectionnement.

Pratiquement : on règle le bâton d'échappement, pour laisser libre la course du marteau, à environ 1,5 mm dans l'aigu, et à environ 2 mm des cordes dans le grave. (Dans le grave, la corde avec son ample vibration pourrait toucher le marteau).

Si on règle l'échappement trop loin de la corde (par ex. 3mm) dans le PPP il se peut que le son ne sorte pas, et sans aucun doute le piano sera très difficile à

contrôler. En revanche, si on le règle trop près de la corde, il est possible que le piano chevrote (lors, par exemple du relâchement du ressort du bâton d'échappement qui en se décompressant fait remonter le marteau qui en refrappant créera le chevrotement.

Dans les 10mm de la course de la touche d'un piano à queue (il n'y a pas d'échappement sur les pianos droits), on a la sensation à mi-course du poids de l'étouffoir, puis vers la fin de course lorsque ça « croque » de l'échappement, et enfin le « gras » ce moelleux de fond de touche apprécié par les instrumentistes, « gras » ou after touch qui est donné souvent par l'enfoncement de la touche dans la « mouche ». (La mouche est une rondelle de feutre compressible placée sous l'extrémité de la touche.)

Cyril insistera sur le fait que, au pianoforte, les dynamiques se font par *articulation rapide* des doigts (peut-être encore plus qu'au piano ?) avec souplesse des poignets comme amortisseur.

Cyril insiste également sur le fait d'être « en phase avec le son ». Si l'on contrarie le son (par une rythmique gestuelle/corporelle inadéquate) on ne peut obtenir qu'une faiblesse du son, en revanche si l'on est phase avec le son on peut l'augmenter notablement.

Ça paraît ésotérique mais c'est plutôt pratique...

Pour avoir une grande vitesse à raz du clavier : donner du poids en le retenant immédiatement : cette contrariété donnant vitesse.

Un Forte n'est pas seulement digital, il vient du Hara. Et alors ne sera pas dur.

Les notes répétées comme « parlando » => donc elles vont quelque part, ou viennent de quelque part... ce qui fait qu'elles ne sont pas répétées... [Ne pas se laisser influencer par la graphie -qui elle indique une répétition- mais s'interroger sur le sens, et infléchir le phrasé en fonction.]

[Mozart : pour ne pas faire mauvais élève : jouer ses gammes égales.]

Ce ne sont pas les « 4 accords signature » de Mozart* qui sont importants, mais c'est ce qui est après [Ce qui peut être une bonne idée pour ma « Sonata 47 » ...Dont il faut vraiment que j'en finisse les 47 séquences avant mes 48 ans...]

* parmi ces accords signature il y a la fameuse 4te&6te conclusive de nombreuses phrases.

De même, chez Haydn, ne pas trop accentuer les 4&6te : c'est accentuer un

« cliché » : il vaut mieux faire ressortir ce qui est avant cette 4^e et 6^e. De même dans une appoggiature : souligner la note étrangère plus que sa banale résolution.

Dans les accords répétés : avant de relever la main penser à la fermeté de la main et des doigts ! (= > *et donc travailler ces fermetés au préalable*)

Main plus haute que les doigts, les doigts pouvant « dérober » les notes [Dérober => geste où les doigts se rétractent comme pour fermer la main]*

* Insistance sur ce fait : Cyril demande comment on dérobe, puis laisse tomber un truc pour le ramasser, puis après quelques mesures de Mozart, pas content du résultat sur l'élève interprète, il pose un métronome sur le pupitre puis le dérobe au passage en insistant sur le sens de fermeture de la main (de ma place je peux voir : du 5^{ème} vers le pouce -ce qui est naturel-).

Pour sauter sur une touche (un son) éloigné, l'anxiété peut faire que l'on resserre les doigts... NON, il suffit d'isoler le doigt tout en écartant ceux d'à côté.

6/9/2007 : Je viens de travailler 126' le prélude op. 28#18 de Chopin. C'est incroyable le nombre d'heures que j'ai pu passer sur ce prélude... ...Dire que j'ai commencé ce prélude en sortant de la méthode rose, c'est dire...

Et *une fois de plus j'y ai changé mes doigtés...* Doigtés qui me permettent de mieux assurer les nuances micro structurelles, même si on ne devrait pas faire ce genre de choses : partager aux deux mains des choses assez simples, mais j'en ai marre de m'exercer comme un couillon à faire le texte graphique sans y arriver, alors que je peux faire l'esprit du texte sans me fatiguer avec le partage des notes aux 2 mains : je laisse à ceux qui sont doués d'une meilleure main le soin d'être exemplaire... Ma vie est trop courte...

Huvé 20/8/07 suite...

Schubert op.90#3 (G b Maj.) L'op. 90 aurait été une sonate mais publié comme 4 impromptus...

Le pianoforte n'est pas l'instrument où la mélodie doit être mise tant en relief, mais où la mélodie émergera de la globalité. (Cyril répètera ce concept à peu près une fois par jour).

Donc  sera égal en intensité à  . dans cet op.90#3 (G b Maj.)

Un peu plus tard il insiste à nouveau : la mélodie émerge de l'harmonie, elle n'est pas une mise en relief *volontaire*. Souplesse dans le poignet : $\uparrow\downarrow\cup\cup$ pour savoir « rester dans une note (principale) » pendant que les doigts font autre chose et pouvoir enchaîner (avec beauté) cette note d'une manière évidente sur une autre note principale.

Un Sfz sur une tension harmonique doit se résoudre... Il ne faudrait pas perdre tous ses efforts pour arriver au Sfz en bâclant sa résolution.

Huvé 21/8/2007



« Senza sordino » Op. 27#2 Beethoven. Ce qui veut dire sans étouffoir et surtout ne pas faire le contresens : sans la sourdine !

Sur le pianoforte il est presque envisageable de jouer sans changer la pédale aux changements d'harmonies d'une part car le son diminue plus vite que sur nos pianos actuels et d'autre part que le son n'est pas tranché brutalement comme sur nos pianos actuels.

Cette dernière remarque me ferait plutôt pencher justement pour le changement de pédale aux harmonies puisque justement le son n'est pas bien éliminé, et sur un piano moderne changer juste en 1/2 pédale pour ne pas donner cette impression de « mort subite » du son que Beethoven ne pouvait envisager qu'à l'orchestre et non pas au piano... et encore, le son d'un violoncelle ou d'une contrebasse ne s'arrête pas si vite que ça ! De plus à l'époque, Cyril m'apprend que Hummel avait un jeu « propre » et que Beethoven était connu plutôt pour un jeu « sale » et que c'était ses élèves : Czerny, Ries qui eux jouaient ses œuvres d'une façon « propre »...

Karl Czerny UE 13 340 e NJ Réminiscences de Beethoven, écrit pour les Anglais en (1841 ?)

Schnabel (ed. Curci, Milano) Sonates de Beethoven.

Beethoven op. 10#2 (Beethoven jusqu'à l'op. 31 n'utilise que 5 octaves)
Dans son édition Schnabel compte les  en temps impairs 5♩, 7♩ 11♩, etc. de façon à perturber la pulsation qui est à la 

De l'intérêt de l'interaction des 2 mains au piano (ce qui n'empêche pas un travail main séparées nécessaire) mais *appui, aide*, d'une main vers l'autre.

Déplacement lié (à raz du clavier) : sur la dernière note avant le saut donner un minuscule coup de pédale mais AUCI tenir le doigt sur cette dernière note avant le saut en déplaçant le bras (le coude) pour anticiper le lieu d'arrivée [Comme dans la marche où l'on ne déplace pas les orteils avant la jambe : au piano on déplace le bras avant les doigts.]

Ça rebondit de soi-même : si je me projette contre un mur, si je ne suis pas stupide, je me sers de mes bras pour ne pas me fracasser et rebondir, pour avoir une réaction contraire à l'élan initial. Idem au piano : je me sers de ces amortisseurs que sont les doigts, les poignets, les bras...

Cyril fait le geste de se projeter contre le mur et de se repousser avec les bras. Dans les jours qui suivent il le refera, et mon interprétation changera...

Fabrique à pianistes ≠ *Laboratoire à musiciens.*

^ *Industrie : M. Long*

^ *Recherche expérimentale : C. Huvé.*

G. Pludermacher 22/8/2007

Etude pour les accords Debussy.

Geste circulaire ↻ Sfz ↗ (aux deux mains de haut en bas Sfz puis s'envoler de nouveau...) Geste qui est -pour Jojo- le contraire de celui de l'op. 25#1 de Chopin ↗ ↘ (aux deux mains : de bas en haut ↗ puis de haut en bas). *Alors que pour cette étude en Lab je faisais le même geste que pour Debussy.*

M.33/36 accords pleins à la M.G et < dans l'allargando. Allargando que je peux plus accentuer (moins vite c'est moins fatigant et plus respectueux du texte).

M.39/47 ◡ · interpréter ce détaché court. Comme dans les Mvt pour quatuor à cordes de Stravinsky.


M.47/50 cresc par les graves (par la M.G afin de ne pas saturer les aigus.

M.51/53 Jojo met 5-4 ou 5-3 selon si c'est des tierces ou des quarts (mais c'était juste pour satisfaire ma curiosité, car, tant que ma main le supporte je continuerai à jouer avec uniquement 5-3 : j'ai plus de son & moins de fautes en général.)

Dans les accords M62 & 63 faire bien ressortir les 4 trombones de la M.G. ça permet d'obtenir le caractère *mais aussi un « gros son » tel qu'il me manque!*

M.70/75 ne pas oublier la « timbale » basse.

Pour le lento M.80 jouer plus sur la respiration que sur le compte. Au début de ce Lento M.80 il fait plutôt ressortir dans les accords en appoggiature plus la chromatique fa# sol sol# (2M.D 3M.G 1M.D) alors que lors de la reprise M.96 il fait ressortir plutôt do# ré sol# (4M.D 1M.G 5M.D) de manière à suivre la mélodie

sur le fa# sol# la# si#  ...

M.86 il joue les appoggiatures M.G en partie avant la M.D et, le do# basse les deux fois simultanément à l'accord M.D. Il joue ainsi pour créer un rappel de la chromatique M.80. Ce qui donne : sol, sol#, la (1M.G, 2M.D, et le la simultanément au do#) puis, la#, si#, si (1M.G, 3M.D, et le si simultanément au do#)

M.92/93 faire expressivement sonner le soprano, c'est vrai qu'il est joli, même si je le colore M.92 du 2^{ème} doigt et M93 du pouce...



M.101 la# et ré# : Debussy les développe pendant 3 mesures.

M.121 Ne pas se loucher : Accélérer mais reprendre le tempo sur la dernière
♪ M.126.

À la fin M177/181, pour avoir du son sur les : sol, la, sol en triple octave, faire sonner les graves c'est-à-dire le 5 M.G.

Pour les montées juste avant (M. 165/168 & 173/ 176) tenir les doigts fermes en les $\curvearrowright\curvearrowright\curvearrowright$ (les resserrer vers l'intérieur de la main)

Jojo fait le climax à la M.145 en la jouant FF.

M.177 pour le phrasé accent lié en crescendo à un détaché $>\frown\cdot\leftarrow$ sentir comme un engluement dans le clavier pour le premier accord et « s'en sortir » par le crescendo avec une articulation des doigts comme jetés à l'extérieur de la main pour donner ce \leftarrow ( ou )

Huvé 22/8/07

Beethoven op.31#3 : 72= *blanche* selon Czerny (Carl Czerny UE 13 340 e NJ
Réminiscences de Beethoven)

De la force dramatique de l'enlèvement de la note.

Le tremolo comme élément orchestral et pas un geste pianistique fondu dans la pédale. [*Mais si les cordes mesurent souvent leurs répétitions, le timbalier mesure-t-il aussi souvent les siennes ?*] (En tous cas, Cyril le répètera dans d'autres œuvres).

Cyril conseille au pianiste dans les 8ves brisées de poser le pouce plus sur sa pointe. Puis il indique comment on joue l'op.10#1 de Chopin avec la main serrée [*avec le pouce sous la main*] comme M. Déchaussée l'explique dans son livre ...mais je suis content de le voir faire.

Respecter le partage des mains écrit par Beethoven c'est comme respecter une orchestration. L'élève utilise pourtant une édition Urtext par M. Perahia et donc les alternances de mains sont en petits caractères... [*Un premier violon solo fait-il faire une note par-ci par-là au second du pupitre ? ...Mais par ailleurs on peut penser que le geste à 2 mains est plus beau pour le public que la banale main seule ?...*]

Jouer le texte est le rôle de l'interprète :

Cyril variera le lendemain la métaphore de l'interprète : si l'on ne connaît pas l'Espagnol on a besoin d'un interprète et on souhaite que l'interprète fasse la traduction la plus fiable possible ! De même en musique l'interprète doit être le fidèle traducteur du texte laissé par le compositeur. Puis il la variera encore une fois par rapport à Kissin (*si mes souvenirs sont bons*) qui joue plus Kissin que Chopin... [*J'ajoute : il ne faut pas qu'il soit un mauvais reproducteur comme les mauvaises photos de Goya des éditions d'art Taschen, certes pas chères, mais au prix de la trahison !*] Puis il la variera par rapport à l'interprète d'un livre : si on ne connaît pas l'Allemand on a besoin du traducteur pour lire Goethe ! [*Mais là je dois avouer que je préfère la traduction de Nerval, et pour Kapput de Malaparte la traduction de je ne sais pas qui, et pour Le Conformiste de Moravia je préfère le film au livre... Et ce serait dommage de se priver des traducteurs/créateurs ! Il y a une place pour tous dans le monde.*]

Notes sans signe : jeu ordinaire.

Notes avec points, liaisons etc. • peuvent donner le doigté.

Ce sont les « tempi ordinarii » des musiciens qui forcent Beethoven à préciser des tempi métronomiques dans ses symphonies et ses quatuors dès son invention par Maelzel.

Le 23/8/2007 : Conférence de **Véronique Muzy** sur la **posturologie**.

Elle préconise un tabouret ergonomique (ou, moins cher, un coussin que l'on trouve en matériel médical, avec une inclinaison de 20° ≧ (assise sur les ischions).

Elle parle du centre du musicien, de la médecine des arts, de la bio-musique...

Elle cite Pierre Barbizet qui appelait le pouce « le chef de chantier » : le pouce sert à mesurer la distance entre les doigts. LE POUCE HORS DU CLAVIER est signe d'une personne à (beaucoup) de FAUSSES NOTES !

Mes notes s'achèvent quand elle énonce qu'il y a *une perte de précision* quand on tient le poignet haut sans ramener le pouce... Mais qu'on obtiendra *une meilleure précision digitale* en ayant le poignet légèrement [15° maxi] fléchi (puisque les doigts se regroupent mécaniquement).

Du coup j'ai acheté un livre sur ce sujet (de Catherine Bros & M. Papillon)

24/8/2007 Lors de sa conférence **Cyril** nous montre une vidéo de la Cornell University avec **Malcolm Bilson** : *J'en retiens que comme les étouffoirs des pianos modernes coupent le son dans le vif, on a du changer l'interprétation des liés par 2 (par ex.) Alors que sur le pianoforte l'efficacité des étouffoirs tient d'une autre conception sonore de la musique [Je ne crois pas qu'ils étaient limité*

dans la taille des étouffoirs, je crois qu'ils ne tenaient pas à la mort brutale du son... et ce, malgré que je sache qu'à cette époque il y avait des musiciens qui demandaient aux facteurs des étouffoirs plus précis...] le piano moderne oblige les réviseurs pour ne pas altérer l'esprit de ce qu'ils ont connu dans leur jeunesse (Czerny etc.) à re-noter l'original (M.1) en y ajoutant une liaison pour moins détacher (M.2 de l'exemple suivant :)



En fait je pense que ces éditeurs ne trahissent pas Mozart ou Beethoven, ils ne font que s'adapter au nouvel instrument. Cet instrument tueur de résonances, et, ils se sentent possiblement obligés de garder la réalité sonore connue, cette réalité sonore d'origine (Ur) plutôt que la lettre du texte qui devient fausse transposée sur un instrument « moderne ».

De la même manière (mais là personne ne crie au scandale puisque c'est l'auteur lui-même qui change sa partition) quand Liszt réécrit pour la dernière fois ses 12 transcendantes il supprime de lourds accords dans le grave qui existaient dans la version précédente celle si difficile à jouer, mais il supprime, il taille vraisemblablement à cause des cordes croisées qui ont fini par supplanter les cordes parallèles. Cordes parallèles qui généraient pourtant plus de clarté des basses.

Mais comme on ne peut rien affirmer, ces changements sont peut-être dû au goût de Liszt qui a pu changer, voire à l'interaction entre les goûts de Liszt et de son public.

C. Huvé 25/8/2007 Liszt Etude « Waldesrauchen » :

Se muscler la ceinture scapulaire ! (Influence de la conférence de Véronique ?)

Travailler son équilibre !

Cyril donne cet exercice pour travailler l'équilibre pianistique : Mettre le pied droit sur la pédale et se relever grâce aux seuls muscles de la jambe gauche de manière à sentir ce point d'équilibre que doit être la jambe gauche.

Elle participe à la précision du jeu par l'équilibre qu'elle donne.

Pour faire sonner la mélodie de cette étude *quand elle est en octaves et la lier d'une façon adéquate*, Cyril fait transférer le poids d'une octave sur l'autre - une fois le poids libéré-

Pour que le jeune sente le poids, Cyril prend son bras dans sa main jusqu'à ce que le jeune le libère, et répète plusieurs fois (*je suis en train d'observer sept gecko chasser : c'est la lutte entre eux pour les meilleurs places de chasse ! là où la lumière attire le plus d'insectes nocturnes.*)

Puis il montre comment transférer le poids d'une octave sur l'autre : par exemple si à la M.D je vais vers les graves je tournerai mon poignet, le coude, le bras en ↷↷↷ alors que si je veux aller vers les aigus je tourne↶↶↶

Sans plus appuyer dans le fond de touche, car le poids du bras est suffisant quant il s'adjoint de ces rotations.

Cyril parle d'Arrau, son Maître, du vibrato du haut du bras (quasi épaule) = faire bouger le piano seulement de l'épaule sans faire pivoter le buste, puis sans lâcher le contact avec le clavier changer d'octave et refaire bouger le piano (il me semble que c'est une sorte de mouvement circulaire du bras -déclenché depuis l'omoplate- de l'extérieur vers l'intérieur -sans monter les épaules- (☉ pour le bras droit, ☾ pour le bras gauche).

Dans la même étude il fait travailler la puissance sonore et la précision. Le doigt doit être EN ENTIER en face de la touche (ne pas recroqueviller le doigt comme on peut le faire pour jouer du Mozart, ou jouer clavecinistiquement ou encore jouer « à la française »... Les « petits marteaux » de M. Long sont mauvais pour le corps.

↑ soulever le poignet direct vers le haut
(pas ou peu circulaire).

↓ baisser le pouce en abaissant
simplement le poignet (pas ou peu circulaire).

Puis le geste se répète à l'octave...

Plus tard quand j'essaie de jouer Beethoven op.67#1 et qu'il me dit de relâcher la pression* (car j'écrase le mi♭ de sol, sol, sol, mi♭) je comprends -je crois- un peu mieux l'exemple qu'il donne en se projetant sur le mur pour y rebondir par une force contraire des bras, dans une action/réaction.

*Physique & mentale...

Depuis j'essaie encore et encore. Je ne trouve pas vraiment ce son qui enfle après l'attaque (qu'il m'a fait écouter, qui m'a demandé une concentration comme auditeur, que je ne trouve pas évident à entendre...) mais au moins j'ai les mains

libérées de l'écrasement, et, du coup je n'ai plus mal en travaillant longtemps d'affilée ! ...Et ça c'est bon, même si, pour garder une forte énergie pour composer, je m'interdis plus de faire plus de deux heures de piano par jour...

De même j'essaye l'exercice de passer d'une note à l'autre avec transfert du poids pour égaliser les croches des mesures 96 à 110. Mais comme je n'avais pas bien compris et peu senti sur le moment : je cherche...

Avec G. Pludermacher 26/8/2007 une des choses les plus importante (je n'arrive jamais à relire mes textes en entier, mais il me semble que je ne l'ai pas déjà noté...)

Beethoven op. 67#a : mesures 491/496 faire ressortir le sol 2^{me} doigt M.D de manière à faire sonner l'harmonique d'octave, et donc d'avoir un effet orchestral → même si on ne joue pas le sol sur aigu du piccolo en fait, au piano, il y est déjà sous forme d'harmonique, et donc quant il apparaît M.497 comme il est préparé acoustiquement il ne surprend pas. Par contre si on ne met pas en relief ce sol 2^o M.D il n'y a pas d'harmoniques, donc il y a un manque sonore et en plus comme il n'y a pas de préparation à son effectivité M.497 ce sol suraigu -au piano- devient vulgaire, indigne d'une grande œuvre !

Fin (provisoire ?) de la rédaction de ces souvenirs ce 6/9/2007 avant que tout ne m'échappe...

Georges Pludermacher

De ce stage avec Georges Pludermacher, je peux retenir deux énormes choses qui sont bien évidemment liées entres elles :

1 : L'art du geste pour faire sonner le piano

2 : L'art de faire sonner les harmoniques, et je suis persuadé 7 mois après ce stage, que c'est là où l'on peut trouver un son personnel au piano, où l'on trouve la « voix » du piano. ...C'est dans cette faculté (avec l'aide de la pédale) de trouver les harmoniques à faire ressortir –selon le contexte musical– par des jeux d'attaques (d'où on revient à l'importance du geste).

Et au point de vue pédagogique : qu'il est important de montrer la facilité des choses. Par exemple pour une suite de syncopes de dire "lance-les puis joues-les comme si c'était des croches" Je l'ai vu faire et pu constater que plus le discours est simple plus il est efficace.

Académie de la Chaise Dieu

(Stage avec Cyril Huvé, 29 Octobre/3 novembre 2007)

(Abbatiale, où Clément VI, pape d'Avignon est enterré. Originaire de la région, il y avait fait ses études de 7 à 18 ans.)

Cyril Huvé 29/10 (Arrivée vers 17h20)

Sylvain joue Chopin op.10#5. Cyril lui demande de travailler *l'articulation de tout le doigt -d'un seul bloc les trois phalanges-* en lançant du haut à la vitesse de l'éclair tout le doigt. Les doigts restent à 3 ou 4 centimètres du clavier en permanence de façon à être prêts à être "lancés"

Puis il lui demande de travailler en *"rotation du poignet"* par *2 en trochée*, et par *3 en dactyle*, en conservant toujours cette *articulation et ce "jeté" d'un bloc du doigt.*

Dans ce travail, le bras suspend poignet et main, doigts à peu près à l'horizontale dans le prolongement de l'avant-bras et de la main et prêts à la détente. Avec Monique j'avais fait à peu près le même travail mais elle désirait que mes doigts restent souples en totale détente posés sur le clavier ce qui nécessitait de relever le doigt avant de le lancer : ici il y a un gain de temps puisqu'ils sont tous déjà en haut au prix non d'une tension mais d'une **tonicité** maintenue car maintenir un doigt un peu courbé en position naturelle ne demande pas une tension. C'est pour cela que j'écrivais *à peu près* dans le prolongement horizontal de l'avant-bras... car il ne faut pas abuser des muscles extenseurs qui, ici, provoqueraient une tension.

Puis il lui fera travailler l'op.27#1 de Beethoven, où la mesure à 2/2 et la didascalie indiquent que la mélodie doit avancer. Une fois le tempo trouvé, s'occuper des de la M.G car il ne faut pas partir des pour trouver le tempo M.D ! La technique ne doit pas influencer la musique !

Le travail pédagogique s'articule en deux temps :

1 : chercher le tempo en partant du plus simple la mélodie seule, nue, de son analyse rythmique & harmonique ce qui amène à ajouter les accords, puis une fois un tempo acceptable trouvé

2 : ajouter le "violoncelle" de la M.G. qui adapte sa technique au tempo trouvé.

Ce travail se fait sur une copie de A. Walter (1795) réalisée par M. Walker en 2006 : piano viennois de 5 octaves avec genouillères. Celle de droite fait remonter un barrage suspendu au dessus des cordes où se logent les étouffoirs, celle de gauche actionne un modérateur (fine bande de cuir souple qui se glisse entre le marteau et la corde un peu comme la sourdine d'appartement de nos pianos droits modernes)

mais comme les cordes vont par 2 et que le moderator se trouve à l'horizontale, ce *fin cuir* doit influencer sur le son...

30/10 au matin : travail perso sur l'op.35d de Chopin où j'essaie *l'articulation de tout le doigt -d'un seul bloc les trois phalanges-* Je constate que ma M.G. est lente à la détente des doigts, il me va falloir rendre vive et précise cette détente en usant de volonté pour accélérer le geste et de prévoyance pour la précision (par exemple en m'assurant avant de "lancer" le doigt qu'il se trouve bien à la verticale du centre de la touche. (*Pourtant je l'ai pratiqué avec Oberdoerffer...*))

Une jeune chinoise joue l'op.10#4 de Chopin : en gros les notes et le tempo y sont. Cyril reprend tout en détail, mains séparées, puis il reconstruit tout, en détail, lentement puis à vitesse modérée. Dans cette étude qui doit (comme beaucoup de musiques) sa vie aux dynamiques, Cyril fait travailler au bon moment le cresc avec une réserve avant l'explosion (sans que celle-ci devienne une gifle !)

Ex. du travail en détail du crescendo avec réserve  finale.

Travail de l'équilibrage interne des accords où chaque son possède sa propre dynamique : par ex. do=MP mi=P et sol=MF. A ce propos Cyril fait une petite comparaison avec ses deux maîtres : Cziffra qui aurait un jeu assez linéaire où, si j'ai bien compris, seul le soprano des accords serait mis en relief, et, Arrau qui a un jeu "sculpté" dans la verticalité, où chaque note possède sa propre nuance (comme, je l'ajoute, Giesecking).

Puis un jeune joue l'op.10#8 de Chopin. Pour résoudre les problèmes d'endurance Cyril suggère de préparer plus précisément et plus à l'avance les doigts sur les touches, car l'inertie créée par le manque de préparation de l'empreinte induit la fatigue.

D'autre part, toujours à propos de la fatigue il suggère de ne pas penser l'extension 3-5 mais de sentir 1-2-3 puis 5-1-2-3 et, en montant le poignet vers le 5.



Cyril ajoute de ne pas "jouer" le pouce mais que le pouce enfonce simplement la touche par l'abaissement du poignet (qui est progressivement arrivé à sa position la plus haute lors du 5^{ème} doigt). Il est vrai que c'est presque une folie que de vouloir articuler le pouce en dessous la main, il n'y a pas la place ! (*C'est pour cela que l'on apprend aux débutants à tenir la main plus haute que les doigts : afin que le pouce puisse passer dessous*). Le 3/11 il donnera d'amples explications sur les gammes et arpèges et le rôle du pouce qui reste en dehors du

clavier...

Mais en attendant de les recopier, je pense qu'il n'est pas si néfaste de travailler l'articulation du pouce sous la main, ne serait-ce que pour faire travailler ses sept muscles...

Puis un autre élève (Damien ?) joue le scherzo de l'op.27#1 de Beethoven. Cyril insiste sur le rôle du poignet comme **amortisseur/accentueur** où l'abaissement (éventuellement en légère supination) sur la première note donne l'accent et, où le relevé du poignet sur la 3^{ème} note de la mesure a pour but d'empêcher tout accent.



Le fléchissement du poignet sur le 1^{er} temps sert tout en accentuant, à amortir l'attaque pour donner un son plein et éviter le son "dur".
[Et comme ce genre de son bourgeois/velouté est à la mode, il faut que j'apprenne à le produire...]

Pour expliquer la rotation du poignet truc pédagogique imparable : poser la main sur le genou et la faire tourner dans les deux sens autour.

Pour le P sub de la 2^{ème} page de ce scherzo, se servir du hara (comme en karaté) : bloquer vivement et fortement le hara aide au ralentissement de l'attaque des doigts (nécessaire pour jouer P).

Toujours dans cet op.27#1 M.41, puis dans les ultimes mesures (89 à 93) de l'op.10#8 de Chopin, il fera travailler le MÊME GESTE aux 3 élèves concernés (il y en a 2 qui jouent ce Beethoven et un qui joue Chopin).
Peut être pour montrer ce qu'est l'unification d'une technique, ou simplement pour faire prendre conscience que le geste n'est pas forcément lié à un répertoire.

LES POIGNETS EN MOUVEMENTS CONTRAIRES :

l'un est en haut, pendant que l'autre est en bas :

M.D : ↑ ↓ ↑ ↓

M.G : ↓ ↑ ↓ ↑ etc. (Cette alternance se produit plusieurs fois par mesure).

31/10/07 Encore Beethoven op.27#1 où, pour DONNER UNE DIRECTION, à la phrase musicale Cyril suggère d'inégaliser un peu le portato :



avec un léger rythme iambique.

Et, ici, pour jouer ces accords du bras c'est simple : il suffit de faire un mouvement circulaire en avant. Donc au lieu de baisser et soulever l'avant-bras à la verticale, le mouvement inclue le bras voire l'épaule : le bras fait avancer le coude au moment où l'avant-bras se fléchit, fait glisser les doigts sur les touches vers le fond du clavier pendant que l'avant-bras se relève (ce qui implique qu'on ne quitte pas brusquement la touche et que l'étouffoir ait une action immédiate, mais que la touche est remontée dans ce mouvement circulaire qui permet un étouffement progressif ! (Il faut que je vois si cette technique permet de mieux jouer mon op.69b « La enemiga de Hong-Kong »

Op.53 Beethoven (Waldstein)

M.74 : le Forte pour le mi pédale plus que pour la globalité de l'accord.

M.92/110 : prendre du plaisir à jouer ces déplacements.

M.142 facile avec rotation des poignets.

Aujourd'hui cette Waldstein m'apparaît comme une esquisse de son op.68 (la 6^e symphonie) et, je me demande si certaines sonates pour piano ne sont pas les répétitions générales des pièces réellement importantes que sont les symphonies et les quatuors... voire des pièces qui restent pour piano car elle ne méritent pas tout le pénible travail (*écrire toutes les parties ça fait mal à la main...*) de l'orchestration.

Cyril présente le FF comme une nouvelle nuance qui n'est pas simplement plus forte que F, mais qui ouvre un monde de timbre nouveau, tout comme le PP par rapport au P. Historiquement cette remarque paraît très juste, et pour K.P. Bach et Beethoven parfaite... Mais Albéniz ou Ligeti ont perdu cette distinction, car comment jouer les PFFFFF de l'un et les PFFFFFFFFFF de l'autre.

Pour finir le travail sur cette Waldstein op.53 Cyril, à propos des accords de la fin, demande de ne pas se bloquer sur chaque accord, mais comme à toute action, réaction, il demande donc de détendre le corps après l'action de jouer chacun de ces accords.

Op.109 Beethoven/var.5, 2^e partie : garder l'idée de vibration sonore... plus que faire entendre toutes les notes...

1/11/2007 Petite métaphore de Cyril à propos d'un accéléré disproportionné dans la Leggierenza de Liszt jouée (pas mal) par Vincent Forestier : « quand on veut transporter un bol de thé d'un endroit à un autre il faut une accélération constante au démarrage, puis de même dans le ralentissement au point d'arrivée sinon le liquide se renverse »...

En musique idem : il ne faut pas que l'accéléré ou le ralenti fasse déborder la musique de son cadre (j'ajoute : sauf effet comique ou tragique voulu...)

A propos de la pédale : « quand il le faut, abaisser la pédale tout en jouant la basse » (sans syncoper la pédale, donc en la levant un peu avant le cas échéant.)



« Laisser passer » le 5° entre les tierces. Il ne faut que ce soit juste virtuose, juste un geste de rotation de la main, mais, il faut que ce soit un motif syncopé et le 5° doit avoir le temps de s'exprimer, de « passer »
L'expression « laisser passer » indique que nous devons avoir la conduite sonore des tierces et la conduite du motif en contretemps.

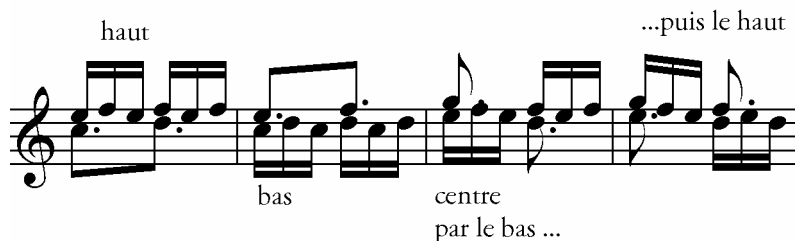
[Comme je dois jouer demain de mes pièces, je pense au sol# aigu qui n'existe pas et qui m'empêche de jouer une pièce sur le Schanz de Cyril... Plutôt que l'octavier jouer le fa qui s'intègre bien dans mon mode à cet endroit.

Ça me fait penser que, à l'époque quand ils écrivaient sur un instrument et qu'ils devaient jouer ailleurs sur un instrument plus petit, peut être que eux aussi préféraient jouer -au lieu de la bête octaviation- une des autres notes de l'harmonie afin de garder la couleur du suraigu de l'instrument, la couleur de cette tension, qui bien sûr, se perd si on octavie... Enfin, j'imagine bien Bach ou Chopin le faire...]

Les pianofortes de Cyril : Johann Schanz 1815 ; Carl Stein 1826 ;
Sébastien Erard 1850 ; Steinway 1910.

OP.64 Scriabine : suivre plus les didascalies pour trouver 10 timbres différents plutôt que pauvres 3 nuances... Plus de recherche de toucher !

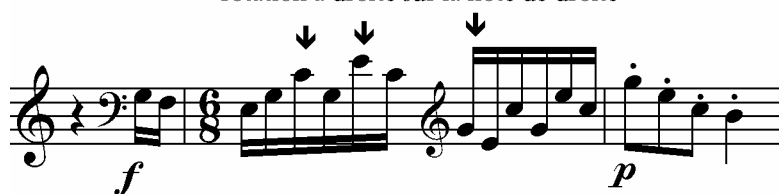
A propos du travail sur les doubles notes :



Cyril nous tous fait essayer à tour de rôle ces manières, (il n'y a que celles par le centre que je n'ai jamais pratiqué...) Puis il enchaîne avec les exercices de Brahms, et tous d'essayer quelques tenues de 4° avec arabesques autour...

Puis le cours continua, une fois de plus, sur l'op.27#1 de Beethoven (il y avait peut-être un concours pour que tout le monde joue cette sonate, en tous cas un concours de circonstances, c'est sûr...)

"rotation à droite sur la note de droite"



après cette « rotation à droite sur la note à droite » brusquement ralentir le geste pour le P avec une respiration gestuelle AVANT ce sol P afin d'assurer la respiration musicale d'une part, et d'autre part assurer le contrôle de la nouvelle sonorité liée intimement au nouveau geste.

Cyril ajoute « c'est facile : fais vraiment aucune fausse note ici ! »

Petit cours magistral de Cyril à propos de la mémoire : le travail de la mémoire se situe entre l'analyse, les répétitions pour engranger le texte, puis les répétitions en vue de la maîtrise d'une mémoire anticipatrice une fois le texte engrangé, et le travail de la mémoire se situe encore dans l'entraînement physique (qui lui aussi peut demander une fois la phase de recherche gestuelle terminée des répétitions afin d'assurer les gestes jugés les plus efficaces.) *C'est stupide de noter ça, ce sont des choses que j'apprends à mes commençants, mais comme il faut que je travaille ma mémoire qui ressemble au portrait du célèbre Mohamed Alzheimer. C'est parti ! On va voir ce que ça donne en pratique.*

...En fait c'est efficace de se bourrer le crâne : j'arrive à savoir maintenant la quasi-totalité de mon programme dont la septième sonate de Scriabine et le ricercare à 6 de Bach par cœur après simplement une dizaine de jours...

Cyril 2/11/2007 : M. Ohana prélude X.

« Il faut écouter ! C'est une musique d'écoute, il ne faut pas jouer sans écouter, c'est un rapport du son aux sons dans ce prélude : il faut sortir de la partition. » *Par exemple : l'accord tenu dans la 3^e pédale, accord à écouter pour faire surgir les autres notes en fonction de sa résonance, en fonction du volume de sa résonance, en fonction de grain de sa résonance...*

Ou, au début : « une orchestration de la/si », un « son venu du fond de la terre »... Au piano c'est facile de jouer les notes : elles sont toutes faites, mais ce prélude X est bon pour faire sonner, pour développer l'imagination sonore. Et l'imagination technique : « faire la pédale avec les doigts » (Cyril, dans Scarbo, prend la sourdine avec le pied gauche –en travers- de manière à, de la pointe, articuler la 3^e pédale, et il garde son pied droit pour la pédale de droite.)

Prélude XV. Ohana. Cyril distingue le chant lent et grave des accords-grappes qui eux sont des interruptions, des interrogations ; ils sont en interaction avec la mélodie, c'est pour cela qu'il faut éviter tout élément sonore gratuit, il faut se capter soi-même pour captiver les auditeurs.

Prélude XVII (fin) « la qualité gestuelle induit une qualité sonore et c'est cette qualité qui nous intéresse ...sinon autant frapper sur le piano...

[Quand j'écris une partition, elle peut être lue par des interprètes scrupuleux qui se servent des signes qu'elle comporte : il faut donc nourrir ce type d'interprète ! Il y a ceux qui sont imaginatifs, et pour eux les signes sont peu nécessaires, et enfin il y a les interprètes lecteurs scrupuleux et imaginatifs comme Cyril : pour eux il me semble que les signes donnent une base à leur imagination (et ne voulant pas s'emballer dans l'imaginaire ces signes sont un confort qui apaise leur désir de fidélité).]

Plus tard, Sylvain nous joue par cœur la M.G seule de l'op.10#5 de Chopin, puis l'ayant laissé aller jusqu'au bout, Cyril commence un travail de détail pour que tout sonne (c'est le mot central du jour) : les nuances, les notes en relief, la tenue du corps en gardant la tête libre, l'élasticité du bras (action et réaction élastiques) le bras dont le mouvement part de l'épaule va faire sonner la basse dont on écouterà le prolongement du son (même s'il y a un contre-chant au dessus de cette basse) ...Et rond le mouvement du bras : je joue la basse en baissant le poignet puis je remonte le poignet (le métacarpe) sur l'accord :



Cyril pour clairement montrer exagère les gestes, même si -bien sûr- dans la vitesse il ne reste qu'une flexion du poignet quasi imperceptible à l'œil, un léger déplacement de l'avant-bras...

...quant aux gestes inversés, dans la vitesse, ils deviennent de même invisibles ou presque, ces gestes où le P.G monte pendant que le P.Dr. s'abaisse et inversement par exemple dans les arpèges où les pouces ne sont pas synchrones, en effet si les pouces jouaient en même temps les poignets s'abaisseraient en même temps puisque le poignet s'abaisse pour jouer le pouce et s'élève pour les autres doigts...

Chopin op.10#8 : dans le trait sinueux de la fin faire participer très activement le poignet. Epouser le dessin du trait avec le poignet sans action du coude (le coude peut, voire doit, réagir aux actions du poignet **MAIS ne participe pas**).

Cyril 3/11/2007

Liszt, Gnomenreigen : poignets très souples et coudes souples derrière (une fois de plus les coudes suivent les mouvements du poignets mais ne sont pas activateurs gestuels...) [*Quelques mois plus tard je verrai dans la 12^e transcendante de Liszt que les coudes doivent se placer avant le déplacement de l'avant-bras, mais j'y reviendrai en temps voulu.*]

Cyril, suggère pour travailler cette pièce de ne pas trop préciser les notes pour se

concentrer sur la souplesse, puis une fois cette souplesse acquise essayer de tout jouer sans la perdre.

Cyril conseille à Jérôme d'arrêter de trop se contrôler : « trop de contrôle donne un moins bon résultat musical & expressif que quand on se lâche... »

« Ramollir la main pour ne pas avoir un son trop concret dans le PP, avec le coude en caoutchouc » Puis dans le passage en doubles croches à la M.D « alléger le bras pendant que la M.G fait ses accords répétés F qui eux, doivent être moins F que jubilants... »

« Il faut profiter de ce qu'on sait faire, y avoir du plaisir »

Chopin op.27#2 : penser à se concentrer sur le tempo AVANT de commencer !

Souplesse des poignets dans le crescendo avant le FFF : une souplesse telle qu'on peut la travailler ainsi : poser le cylindre du piano sur une main et celle-ci en laissant l'extrémité des doigts en contact avec le clavier et le coude tranquille remontera le cylindre simplement en haussant à la verticale le métacarpe à partir de l'articulation du carpe (le poignet).

Travailler « un allant » aux doubles de la M.G avec la basse pas trop marquée (sauf quand elle est ligne sub mélodique) J'ajoute : peut-être s'inspirer de l'op.25#1 où certaines basses sont notées en gras et d'autres en petit caractère... Les petits caractères correspondent en général aux notes de basses répétées, et les gras aux basses qui changent de sons.

Travailler à 2 mains la partie de M.G en jouant les basses à la M.G et le reste des 6 doubles à la M.D.

Dans l'avant-dernière mesure ne pas arrêter la M.G lors des septuolets de la M.D.

Et enfin pour finir ce stage :

DES GAMMES ET ARPEGES.

Rappel préliminaire : le pouce est plutôt dans la ligne droite prolongeant l'avant-bras [ce qui permet de poser le 5° et le pouce sur un même plan sur le clavier]. C'est la position normale, fondamentale, pour jouer du piano, alors que la position où le 5° est dans le prolongement de l'avant-bras est une position plus dynamique qui demande le retour à la position normale, fondamentale.

Les explications suivantes sont pour la M.D. gamme ascendante -car au départ était un travail sur la 18^{ème} des 32 variations de Beethoven et ses gammes en fusée ascendantes à la M.D-

(Le geste sera le même pour les gammes M.G descendantes) :

1- Le pouce est placé sur sa note je le joue en descendant le poignet (attention le coude peut réagir à cette action du poignet, mais ne participe pas) et j'ai la main ouverte vers l'extérieur (le pouce est en quelque sorte dans le prolongement de mon avant-bras, en position normale).

2, 3- je joue l'index puis le majeur tout en faisant une rotation horizontale du carpe (*comme si je voulais mettre le 5° dans l'alignement de mon avant-bras*) en montant le métacarpe (comme si je voulais toucher le cylindre avec le dos de ma main) et, en même temps, mon pouce passe sous la main pour préparer sa note.

(La rotation horizontale du carpe + la montée du métacarpe provoque bien sûr un mouvement circulaire !)

1- je joue le pouce en baissant le poignet et en me repositionnant instantanément dans la position normale (avec le pouce dans le prolongement en ligne droite de l'avant-bras).

2, 3, 4- en jouant l'index, le majeur puis l'annulaire tout en faisant une rotation horizontale du carpe (*comme si je voulais mettre le 5° dans l'alignement de mon avant-bras*) je monte le métacarpe (comme si je voulais toucher le cylindre avec le dos de ma main) et, en même temps, mon pouce passe sous la main pour préparer sa note. *(La rotation horizontale du carpe + la montée du métacarpe provoque bien sûr un mouvement circulaire !)*

5- en remontant le métacarpe comme pour jouer sur la pointe du doigt, car ici, dans cette 18° variation de Beethoven il y a une notion d'arraché final, sinon, par exemple, nous pourrions simplement remonter le métacarpe pour repositionner la main dans sa « position normale »

En revanche, pour une gamme descendante à la M.D (ou ascendante à la M.G) il s'agira plus de rotation latérale de la main bien que l'on retrouvera la position haute du métacarpe sur le 4° ou le 3° après le pouce qui lui sera joué en position basse, donc en gros c'est l'inverse des gestes mais amoindris ce qui donne plus l'impression de rotation...

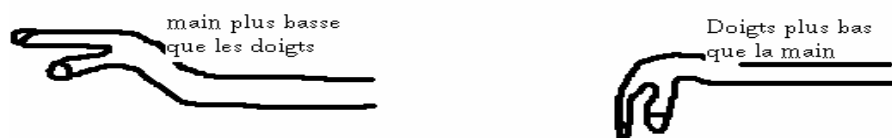
POUR LES ARPEGES

Exemple à la montée sur : do1/mi2/sol3/sib4 à la M.D.

1 poignet bas (comme dans les gammes) et progressivement monter en rotation le poignet (comme si l'on voulait toucher le cylindre du piano) pendant que l'on joue 2/3/4 pendant que le pouce fait un cercle EN DEHORS du clavier : cf. le film avec Rubinstein jouant le 2^o concerto de Saint-Saëns.

Puis à la descente : do1 rotation totale de la main pour « préparer l'empreinte (2mi)/3sol/4sib pour brusquement re-pivoter dans le sens inverse pour jouer le 4^o qui profite alors d'une énergie considérable. [Le 1 peut faire son tour (*comme une aile de moulin à vent*) par le bord extérieur du clavier sauf peut être s'il joue des touches noires auquel cas c'est peut être pas la peine qu'il fasse un détour.]

Cyril nous propose un exercice pour mieux sentir la main, les doigts :



Exercice à répéter jusqu'à l'assimilation instinctuelle des muscles qui permettent ces changements de hauteurs de la main.

Cyril nous a tous fait essayer ces gammes, et ces arpèges. Pour ma part après un ou deux essais sur l'arpège, j'ai tenté la première mesure de la 1^o transcendante de Liszt, et immédiatement j'avais la puissance sonore requise, sans effort !

Ne serait-ce que pour ça, ce stage est un gain total, car réussir en quelques secondes à modifier aussi profondément mon son, pour obtenir celui dont je rêvais, avec un effort aussi minime... c'est extraordinaire.

Bien sûr je ne crois pas que je vais employer à tout bout de champs cette technique d'arpège, car pour jouer PP elle me semble peu nécessaire vu qu'elle demande quand même un effort de contre rotation important.

Mais moi qui me plaignais d'avoir été couvert par un orchestre d'harmonie de 80 musiciens... là j'aurai plus de résonance, et s'ils me couvrent à nouveau -ce qui est tout de même vraisemblable- ce ne sera plus de ma faute !

Fin des notes sur ce stage à l'Académie de la Chaise Dieu...

Epilogue :

Depuis deux mois (nous sommes en janvier 2008) que je pratique ces techniques de poignet qui entraînent le mouvement... j'ai pu gagner en souplesse, ce qui est inestimable, et ces mouvements, je les vois souvent plus comme un moyen de maintenir la souplesse qu'autre chose (sauf quand ils sont destinés à un réel effet sonore.)

Et/mais j'essaye de les réduire...

Mais je pense aussi à **Pludermacher** qui jugeait que c'est **impossible de jouer sans ces mouvements** (je me souviens de son air ébahi quand il m'a vu jouer des passages de la 7^e sonate op.64 presque sans geste (en tous cas pas ceux là !). *Et, toujours en pensée avec Jojo, je pratique les mouvements indiqués par lui dans l'op.25#1 de Chopin, mais plus partout, systématiquement, car il me suffit de les inverser dans quelques mesures pour n'avoir pas besoin de travailler pour jouer sans fautes, alors que si je continue ces/ses gestes, même en travaillant, je n'arrive jamais sur les bonnes notes...*

Mais je pense aussi à **Francis Duroy** qui à table, râlait sur un de ses élèves (*et qui râlait surtout sur le CA en contrôle continu qu'il refusait désormais d'assurer*). Elève qui avait eu son CA malgré qu'il puisse expliquer tel coup d'archet alors qu'il en faisait un autre (*juste !*) sur le passage concerné... Le geste, encore et toujours le geste ! *Pour le geste instrumental laissons parler Stravinsky : « J'ai dit quelque part qu'il ne suffisait pas d'entendre la musique, mais qu'il fallait encore la voir... »*

Mais je pense aussi à **Muraro, Cziffra** etc. dont je visionne les vidéos (surtout celle des 20 regards de Messiaen/Muraro) et, tout en les réduisant, ces gestes, je ne les annihile plus ; annihiler les gestes c'est comme jouer un piano/temple Protestant, un piano de femme musulmane : bref, un piano hyper masochiste où je me complaisais ! *Certes, ça fait 20 ans que j'apprends aux élèves comment faire un tremolo sans les doigts, comment jouer des fragments de gammes presque sans les doigts, mais en fait, à force de réduire mes gestes j'en été arrivé à leur holocauste, alors qu'ils ont non seulement le droit d'exister mais en plus qu'ils sont fondamentaux ! C'est un peu comme vouloir parler sans remuer la langue... !*

Mais je pense aussi aux résultats : alors que je plafonnais à 84/88=∞ dans Beethoven op.67a (Symphonie V), et j'ai réussi à 108=blanche c'est-à-dire au tempo de Liszt (*mais c'est musicalement trop rapide pour notre époque, même Toscanini ne dépasse pas le 100*).

Et dans l'op.35d de Chopin itou, je plafonnais à 1'35" et maintenant j'arrive au tempo normal de Kissin, Rachmaninov etc....

Quant à ma pièce op.99b, ma Bach Fantasia, elle vole & sonne... (C'est

vrai, que, c'est la première fois de ma vie que je passe 52 heures sur une de mes pièces, avant quand j'y passais 5 ou 6 heures je sentais comme « au moins l'éternité » s'abattre sur mes épaules, et là ça roule, ...je sais même par cœur !)

Je repense encore à l'op.27#2 de Chopin et à la dernière étude écrite par Chopin (vraisemblablement à la même époque) l'op.25#1... Si Chopin avait noté de la même façon son op.27#2 il aurait été bien plus simple de comprendre les basses fonctionnelles et les basses à effleurer... Alors que là il faut réfléchir et peut-être se tromper... !

18/1/2008 (matin) : Je viens de relire il y a quelques jours le livre sur « Liszt et la pédagogie du piano » de **Bertrand Ott**, et depuis je m'interroge sur ces mouvements de poignets que m'a appris **Cyril Huvé**.

Mouvements qui remontent vers le couvercle : et je me demande s'ils ne sont pas destinés une fois de plus à la préhension du clavier. En relisant le livre de Ott, j'ai compris d'une autre manière ce que **Monique Oberdoerffer** m'avait appris pour jouer staccato : avec ce geste de préhension des phalanges 2 & 3 ; cette griffure du clavier est en fait le geste naturel (*Barbizet aussi et surtout m'en avait fait prendre conscience dans l'étude op.10#8 de Chopin, où il disait que le doigté 4.3.2.1 allait « dans le sens de la main » c'est-à-dire dans le sens de fermeture de la main, dans le sens de la préhension... Réflexion que j'avais prise en compte pour la composition de nombre de mes pièces « pédagogiques » à l'époque.*)

Dans son livre Ott insiste sur le fait que Liszt, au cours de l'évolution de sa technique, pendant plus de soixante ans, va de plus en plus dans le sens de l'aisance naturelle : un peu plus de supination, un peu moins de pronation, tirer le bras en arrière pour que la main garde le plus possible son geste naturel de préhension (de « prendre à soi, prendre vers soi »)...

Voilà, donc je me demande si je ne vais pas téléphoner vers midi à Cyril pour lui demander si son geste de remontée du poignet n'est pas en fait une « griffure préhensive » de plus... En tous cas, c'est comme ça que je travaille désormais mon op.99b dans la partie centrale dans le grave ; et la M.G, une fois qu'elle a pris sa note longue, peut dorénavant s'occuper plus facilement des autres gestes de rotation, d'ondoiements verticaux etc. ...*Ce qui me fait hésiter à lui téléphoner, c'est qu'au téléphone je n'aurai pas d'exemple visuel... c'est très gênant...*

Au soir de ce 18/1 je me dis : « je n'ai pas téléphoné, et quelle importance ? » Pourquoi téléphoner ? L'important est de posséder un geste de plus à *accommoder selon* :

Poignet qui se lève avec préhension,

Poignet qui se lève avec enfoncement dans la « table du clavier »,

Poignet qui se lève avec pression, voire « arrachement »,

Poignet qui se lève avec ré abaissement immédiat,

Poignet qui se lève avec pronation (ou supination selon le contexte

musical) pour enchaîner en rotation(s),
Poignet qui se lève avec... Avant-bras qui « tire » pour certaines « préhensions » etc.

Michel Bourdoncle

Ce jeudi 24/1/08 je suis allé poser la question à Michel Bourdoncle : comment jouer le pouce ?

Il m'a rappelé les mots de Michelangelli qui lui furent transmis via Alberto Neuman : « Le pouce avec ses sept muscles est un doigt trop compliqué pour savoir quel muscle joue... » Ou encore : si l'on veut jouer simultanément avec [2/3 do#/mi], il faut que le 2° soit légèrement plus haut d'un centimètre que le 3°, car la touche noire est à un centimètre plus haute que le mi touche blanche.

Puis il m'a rappelé la phrase de Arrau : « il savoir lier le pouce dans les octaves, comme les organistes » (Ce qui est très conforme à sa manière de "sculpter le son" manière qui n'oublie jamais les voix internes).

Puis il m'a cité ses maîtres de Moscou Samvel Smbatovich Alumian et Emile Naoumov : « on pose la main à partir du 5° doigt, bien au centre de la touche, et, si le 5° est bien posé, tous les autres doigts seront bien posés »

Puis il m'a rappelé, bien sûr, la position de la main dirigée vers l'extérieur (*pouce en quelque sorte dans le prolongement de l'avant-bras*) **qui est la position pianistique de base !**

[J'ajoute : que pour Chopin, d'après ses élèves et sa Méthode inachevée, la main ne doit être ni dedans ni dehors, ni à droite, ni à gauche, juste « en face de l'avant-bras » *ce qui signifie peut-être l'index dans le prolongement en ligne droite de l'avant-bras ?*]

Puis il m'a rappelé que les doigts doivent descendre « lentement » vers les touches (pour éviter l'attaque dite "petit marteau" et sa sonorité. (Bien que parfois cette sonorité soit nécessaire... ce qui vaut une petite parenthèse sur la technique « la technique est ce qui n'entrave pas et surtout permet de réaliser ses idées. Elle est ce qui abolit la distance entre l'esprit et sa réalisation physique »).

Puis une autre parenthèse sur l'art du doigté « le doigté est une science, une science inexacte car elle dépend de la conformation individuelle de la main, mais une science liée au style, à l'énergie du jeu, aux intentions musicales & expressives, voire aux possibilités »

Puis nouveauté D'IMPORTANTANCE : l'écart interdigital.

Comment n'y ai-je pas pensé avant ? Pourtant c'est élémentaire mon cher Watson
!

En tous cas, il n'est jamais trop tard, et j'en parle après deux jours de pratique et de réflexions, le samedi 26/1/08.

Cet élément pianistique élémentaire m'a fait enfin comprendre pourquoi, certaines fois, mes doigts bloquaient dans les trilles. Lorsqu'ils étaient un peu enflés par la chaleur, l'effort, etc. l'écart interdigital devenant trop faible, mes trilles, voire mes gammes *comme dans le « vol du bourdon »*, ne pouvaient plus fonctionner car les os des phalangettes s'entrechoquaient : il n'y avait plus un écart suffisant entre les os pour que les "pistons" (les doigts) s'abaissent et se relèvent : la mécanique coinçait !

Première solution : quand la main est posée orthogonalement au piano, éviter de mettre deux doigts conjoints par exemple comme 2/3 dans un trille très serré sur le clavier comme fa#/sol. Utiliser 3/1, 3/5 ou 2/4...

(Mais 2/4 peut occasionner des problèmes avec le 3).

Ou, seconde solution (en prenant toujours comme exemple le trille 2/3 fa#/sol M.D) : tourner vers l'extérieur le poignet (*donc se placer en position pianistique de base*) afin que les os ne risquent plus de frotter l'un contre l'autre... Il est également préférable de maintenir le troisième doigt sur la partie avant et large de la touche sol, plutôt que dans sa partie fine (*cette partie de la touche coincée entre les touches noires fa# et sol#*).

...Alors que (toujours à la M.D) un trille serré comme sol**b**/fa avec toujours 3/2, il vaudra mieux tourner latéralement le poignet vers l'intérieur, ce qui permettra de garder le deuxième doigt sur l'avant de la touche blanche, là où il y a de la place, plutôt que dans la partie fine de la touche fa (*partie longeant le sol**b***).

Ceci dit, je me rappelle qu'un jour Michel m'avait cité Michelangeli, Michelangeli qui préconisait de ne pas rejouer autant que faire se peut les mêmes doigts (dans les traits et les trilles) [Donc, pour un trille jouer 3231 au lieu de 3232 par exemple...] Technique qui est à rapprocher de la *Méthode de piano* inachevée de Chopin : où il dit « les trilles au moins à 3 doigts et à 4 pour l'étude » [Ce qui donnerait 4231 au lieu de 3232...]

Ce matin du 27/01/08, c'est au tour de Feux follets de Liszt de profiter de ce nouvel acquit sur l'écartement interdigital favorisant le non entrechoquement des os. ...Pour éviter la danse macabre des fausses notes...

Puis après j'ai travaillé mon op.99b... toujours en pensant au non-entrechoquement des doigts : c'est le « thème de travail du jour » !

Puis après Bach, le Ricercar à 6... là, c'est une autre phrase de jeudi qui m'est venue à l'esprit et s'est accrochée au « thème de travail du jour ». Jeudi, Michel dans ses nombreux propos autour du travail du pouce et du travail digital en général a énoncé : « bien centrer le doigt par rapport à la touche ». Bien que j'aie du faire un chapitre de ma méthode il y a 15 ans là-dessus, je ne l'applique pas toujours... Mais ce matin, oui. C'était d'ailleurs pas si mal que ça : je n'ai eu pas grand-chose à corriger... Ouf !

Mais comme ce Ricercar est diatonique (à par le thème royal), l'importance de viser le centre de la touche, par rapport à l'éventuel entrechoquement des os, n'est

pas primordiale ; car dans le diatonisme, au su de l'épaisseur de mes doigts, l'écartement osseux interdigital est toujours respecté.

Toujours dans la continuité de cette réflexion, j'ai travaillé Scriabine op.64, qui lui, est bien chromatique... J'ai donc travaillé le passage trilles M. 261/272 de cette 7° sonate... J'y ai découvert que ces ré#/mi (trilles de la M.D) étagés sur plusieurs octaves ne représentaient pas tous la même difficulté : les plus éloignés de mon corps permettent aisément de positionner la main obliquement (en position de base) alors que ceux en face de mon corps rendent la chose ardue et ***le problème est le 3° doigt ! Car il est plus long que le 2°.***

C'est la longueur du 3° qui oblige la main à se tordre en position de base (*pour jouer sur la partie large de la touche mi*) dans le centre du clavier, alors que dans l'aigu, loin du corps, le 3° se pose facilement dans la partie large de la touche, là où l'on ne risque pas de bloquer la remontée du ré# par frottement de la pulpe latérale du 3°. (*) De ces remarques, je crois que je vais changer mon doigté des trilles ré#/mi médium de façon à jouer la touche noire avec un doigt long. En revanche quelques mesures plus loin dans les trilles 2/3 do/réb, le problème n'existe pas, car c'est le 3°, doigt long, qui est sur la touche noire et le 2° qui de place sans problème sur l'avant de la touche.

() Mais si j'incline ma main en supination, le 3° ne risque plus de bloquer la remontée du ré#2° même dans cette partie fine de la touche, et j'ai pu réussir la chaîne de trille également de cette manière)*

Suite cette après-midi ?

28/1/08 Finalement, si je place bien mes doigts au milieu des touches il n'y a pas de raisons qu'ils frottent l'un contre l'autre... Et donc ça annulerait les recherches précédentes s'il n'y avait pas le problème de la fraction de seconde d'inattention... (Qui est ma hantise) ...Il vaut mieux prévoir deux solutions qu'une : j'essaie de toujours placer mes doigts au centre des touches, mais, au cas où, j'installe également mes mains dans des positions favorisant les trilles... au cas où ils seraient un peu pâteux par des circonstances atmosphériques ou gonflés par quelques efforts trop intenses...

3/2/08 en parlant de l'écart interdigital avec Hubert et Clara, (tout en dégustant un bortsch), elle m'a dit que dans sa jeunesse, sa tante lui faisait travailler les trilles en prenant sa main par-dessus & en plaçant ses doigts à la base des siens...

*...Selon l'épaisseur des doigts du professeur il n'y a plus aucun risque que les doigts frottent !
Hi hi hi...*

4/2/08 Je viens de travailler 24 minutes la mesure 36 de l'op.35d de Chopin : et pourtant après l'avoir pratiqué *en allers-retours dans toutes les positions de toutes les tonalités* j'ai encore des problèmes dans l'enchaînement 2/5 de la M.G par contre l'enchaînement final 5/3/5 de la M.G commence à

s'assouplir.

Plus tard dans la journée en travaillant mon op.99b j'ai eu une expérience d'ubiquité en quelque sorte : mes doigts jouaient sans moi... c'était très étrange ! Je crois que ça ne m'était plus arrivé depuis la prestation pour l'obtention de la médaille en 1979... soit 28 ans... ..

23/3/08 En travaillant la 27° variation op. 120 de Beethoven, j'ai repensé à la phrase « Eviter de rejouer les mêmes doigts » MAIS, si je joue le 4° dans un mouvement circulaire du poignet dans le geste global 5.4.3 puis que sur le prochain triolet je joue le 4° en réinitialisant le geste circulaire du poignet par un élan ascendant de la main, on peut dire QUE JE NE JOUE PAS LE MEME DOIGT, *car rejouer le même doigt c'est l'articuler à nouveau*, MAIS, si je ne l'articule pas à nouveau il ne rejoue pas ; car ce n'est pas le doigt qui fait l'action mais qui n'est que le vecteur d'une action, que le support, le pilier de l'action qui, elle part du coude, du poignet, de la main etc. ...

Donc plutôt que de formuler, éviter de rejouer le même doigt, peut-être formuler éviter refaire le même geste. (Bien sûr, les gestes de base n'étant pas si nombreux, il faut bien s'entraîner et accélérer de façon notable ce que naturellement on fait paresseusement tant bien que mal, mais, une fois qu'on a dépassé sa nature paresseuse, c'est là qu'on évitera tant que possible les répétitions gestuelles épuisantes).

Exemple de répétitions gestuelles :

1 : Jouer des notes répétées avec le même doigt : (108=)

Mais on peut dire que répéter à 80 = la même note avec le même doigt est le résultat du travail nécessaire pour ne plus se dire paresseux ! Pour un professionnel 104/120 =)

2 : Jouer une suite de notes avec un geste rotatif du poignet :

On peut dire que jouer à 84 = du poignet est le résultat du travail nécessaire pour ne plus se dire paresseux ! Pour un professionnel 108/132 =)

2bis : Jouer une suite de notes avec un geste vertical du poignet :

On peut dire que jouer à 76 = du poignet est le résultat du travail nécessaire pour ne plus se dire paresseux ! Pour un professionnel 100/112 =)

3 : Jouer une suite de notes avec un geste vertical de l'avant-bras :

On peut dire que jouer à 72 = de l'avant-bras est le résultat du travail nécessaire pour ne plus se dire paresseux ! Pour un professionnel 100/120 =)

4 : Jouer une suite de notes avec un geste vertical du bras :

On peut dire que jouer à 69= du bras est le résultat du travail nécessaire pour ne plus se dire paresseux ! Pour un professionnel 88/108=)

5 : Jouer une suite de notes avec un geste « coup de griffe du poignet » :
(Les doigts plus ou moins allongés glissent sur la touche, du clavier vers soi).

On peut dire que jouer ainsi à 88= du poignet est le résultat du travail nécessaire pour ne plus se dire paresseux ! Pour un professionnel 104/144=)

5 : De même jouer une suite de notes avec un geste « coup de griffe du doigt » : (On tire le doigt vers soi. ...Si c'est en milieu de touche ou en bord de touche le son sera différent et la vélocité possible très différente)...

Ici on peut dire que répéter à 84= la même note avec le même doigt est le résultat du travail nécessaire pour ne plus se dire paresseux ! Pour un professionnel 104/126=)

Tous ces tempi indiqués ne le sont que par rapport à un jeu « moyen », il est sûr que pour faire un « arraché » c'est-à-dire un puissant tiré du poignet voire de l'avant-bras Fortissimo, avec une grande énergie dans la projection du son, avec un contrôle de la qualité des harmoniques, sera réduit à deux, voire un geste par seconde, peut-être encore moins selon la nature de l'instrument, de la capacité de la salle à étouffer le son ou à l'amplifier... et même de la capacité émotionnelle du public.

Académie de la Chaise Dieu

(Stage avec Cyril Huvé & Aline Zylberajch. 30 Avril/4 mai 2008)

(Abbatiale, où Clément VI, pape d'Avignon est enterré en 1352.)

Arrivée 30 Avril 2008.

Ecoute par tout un groupe de la présentation de l'orgue par **Jean-Baptiste Robin**, où je vois pour la première fois un pédalier à la française fabriqué ainsi (*avec ses petites touches pour les pieds... J.B Robin précise qu'il ne connaît pas d'autre pédalier vraiment semblable à celui-ci*). Mais comme il fait trop froid dans l'abbatiale je n'y retournerai plus de la durée du stage.

Dans cette présentation j'ai néanmoins appris, que pour faire « parler » l'instrument les organistes baroques articulent chaque note (de staccato à louré, et Aline Zylberajch confirmera par la suite que ce toucher est une différence essentielle par rapport au toucher du clavecin dans la musique française de la même époque, le toucher du clavecin français était plutôt de l'ordre du surlié). Moi qui connaissait plutôt le traité d'orgue de Dupré...

Et ce sera pour moi l'occasion d'entendre pour la première fois –en tous cas de manière consciente du Louis Marchand– J'en ai vraisemblablement déjà entendu, cette musique m'étant éminemment familière... *Le fameux Louis Marchand celui qui fit un duel d'impro avec J.S Bach.*

Jean-Baptiste Robin dans cette présentation distingue trois types d'orgues :

1 : L'orgue Français avec un son des flûtes et des anches riche en harmoniques dans leurs spectres.

2 : L'orgue Allemand avec un son « étriqué » peu riche en harmoniques de façon à privilégier la composition polyphonique, orgue où la basse est d'importance première.

3 : L'orgue Italien avec un principe d'étagement en 8ves et 5tes dans un même timbre. (Donc l'orgue italien est pauvre en timbre.)

Puis J.B Robin continue sur l'orgue en disant qu'ils s'accordent à partir du Prestant (qui est un 4'). Pour l'orgue français, il ajoute qu'en général il s'agit d'un « paysage harmonique » auquel on superpose un « personnage » en Récit.

Je note, parmi tout ce qu'il dit, que l'œuvre pour orgue de Bach ne va pas plus loin que 4# ou 4b, *et que Bach réserve ses expérimentations tonales au clavicorde et au clavecin instruments faciles à accorder en Werkmeister 3 ou autre, en tous cas de manières différentes afin de pouvoir utiliser les 12 tons.*

Puis il fait essayer l'orgue à Valentin, un jeune pianiste. Il corrige son jeu en précisant que « pour que ça ait la pêche » il ne faut JAMAIS de sur-legato à l'orgue et que l'on articule au contraire chaque son distinctement.

1/5/2008 : **Aline Zylberajch.**

Pièces du 1^{er} livre de Clérambault (écrites en Ut1 et Fa3). *A.Z indique un truc simple à l'élève : pour transformer sans trop d'effort une clé d'Ut1 en clé de Sol on met du tippex sur la ligne du bas et on trace une ligne de plus au dessus de la portée. Et pour transformer une clé de Fa3 en clé de Fa4 c'est le contraire : on tippexe la ligne du haut et on trace à la règle une ligne de plus en bas du pentagramme.*

Dans l'exemple qu'A.Z donne à l'élève de ce prélude non mesuré, je peux y entendre un net sens de la pulsation et du rythme naturel.

TRAVAIL sur Louis Marchand :

A.Z recommande fermement à l'élève de TOUJOURS commencer le morceau sans ornement. L'ornement étant la clarification de l'expression de l'œuvre, on doit premièrement trouver le caractère, et le type de l'inégalité, avant d'y ajouter les ornements qui eux, souligneront l'expression de la pièce.

VARIER la vitesse des ornements en fonction de l'énergie, de l'expression à rendre.

Toujours dans ce prélude de L. Marchand Aline explique quand on doit jouer des rythmes lombards (même s'ils ne sont pas expressément notés par une liaison) : le rythme lombard doit être fait quand il n'y a pas les notes de l'harmonie sur le temps.

Extension de la définition à Couperin et autres français : les notes ne faisant pas partie de l'harmonie notées sur le temps seront jouées en appoggiatures ou en rythme lombard selon le type d'œuvre.

De plus il n'y a pas un seul type de rythme lombard. Le lombard s'adapte au caractère de l'œuvre! La brève sera donc plus ou moins brève si la pièce est martiale, si elle est nostalgique, sensuelle ou énervée.

De plus dans une succession de 2, 3, 4 lombards chaque inégalité sera différente. Aline dit qu'il ne faut pas photocopier le 1^{er} et le reproduire x fois. Tous ces lombards seront intégrés dans la globalité de la phrase et de son caractère expressif

Par exemple pour donner un sentiment de retour au calme on pourrait jouer :



Aline. : "Au clavecin, c'est le contraire de l'orgue : il faut tenir beaucoup plus les sons". Par exemple on jouera très souvent F. Couperin en surlié, et A.Z ajoute que même en surlié on a l'impression de "tic, tic, tic..."

Puis en relisant, pour tous les élèves, une partie du texte de 'L'Art de toucher' de

F. Couperin, Aline ajoute qu'au clavecin on "fabrique plus le son grâce au relevé du doigt que par l'attaque". Il s'agit bien entendu de la vitesse du relevé du doigt, et Aline fait travailler à l'élève diverses vitesses de relevé du doigt pour bien écouter les différences... puis d'en montrer l'exemple dans le morceau où on jouera comme un e muet la dernière note d'une phrase, c'est-à-dire en relevant lentement le doigt de façon à ce que l'étouffoir se pose peu à peu sur la corde et l'étouffe donc peu à peu.

Après que l'élève ait réussi ce type de toucher, elle revient sur le "e muet" qui est dans tous les opéras baroques, et que les chanteurs doivent chanter mais sans trop insister... et, ce "e muet" est bien sûr repris dans les pièces purement instrumentales et donc ce que Couperin

Je viens de me rendre compte, alors que j'ai lu de nombreuses fois cet ouvrage, que le relevé du doigt est traité à la page 16 de "l'Art de toucher" (page 16 dans l'édition originale manuscrite). Honte à moi!

Retour à la suite en ré min. de L. Marchand. Ce nouvel élève joue la basse alors qu'Aline joue le chant.

Aline explique que le chant s'appuie sur la basse, sur la basse qui "conduit" la musique mais que le chant doit être libéré du solfège, il peut être avant, après, ensemble avec la basse selon le goût et les désirs d'expressions.

Par exemple :



On voit (dans l'improvisation approximativement notée dans la 2^{ème} mesure) que la basse garde le rythme, mais que le chant conserve sur les temps seulement les notes de départ et d'arrivée.

Puis Aline fait travailler à une jeune élève de dix ans l'allemande de l'art de toucher de Couperin. Je profite que cette petite a des difficultés sur les trilles pour poser la question qui m'obsède actuellement : ***comment faire travailler les trilles*** ?

La réponse d'A.Z. va être longue, détaillée et mise en pratique par la jeune :

1 : Tout d'abord A.Z insiste sur détendre la main ET l'esprit (le trille n'est pas un ennemi !) sur la première note avant de débiter le trille \bullet tr---- \bullet puis de détendre s'il est besoin la main sur la dernière note

2 : Puis elle prend le premier exercice de Couperin dans L'art de toucher (page 19 de l'édition manuscrite) en faisant faire juste un battement :

323→*substitution2 détente*. 323→2 *détente*. 323→2 *détente*... etc. ...

2bis : Puis en augmentant le nombre de battements :

323232→*substitution2 relax* 323232→*subst.2 relax*. 3232 etc. ...

Je peux remarquer qu'Aline pratique une légère rotation pour aider les doigts dans le trille.

Je me souviens que Monique Oberdoerffer insistait pour que je trille uniquement avec les doigts, et dans l'échappement... Mais c'était dans du Chopin, et d'autre part pour arriver un jour à triller en doubles notes, je suis aujourd'hui persuadé, que le secret est là*1, car on peut malheureusement que rarement s'aider de gestes pour les trilles en doubles notes.

(*1 le secret est là et non dans la torture comme nous le dit Couperin page 30 : *"l'exemple d'une personne fort habile ne m'a pas encouragé à me donner la torture pour arriver à les faire comme je souhaiterais qu'ils fussent fait... J'exhorte simplement les jeunes gens à s'y prendre de bonne heure"...*)

2 ter : Puis en accélérant le plus possible sans perdre le contrôle (s'arrêter juste avant la perte du contrôle est un bon exercice sur soi-même).

3 2 3 2 3 2 3 2 3 2323232323 2tenu relax.

Aline répète qu'il faut un moment de détente (physique et mentale) avant et après le trille.

Elle ajoute qu'il faut articuler à raz du clavier. (Ce qui rejoint Oberdoerffer et B. Haudebourg)

3 : Elle fait travailler le trille sur le clavier du bas et le conclure sur le clavier du haut; juste la dernière note.

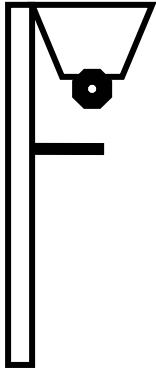
Aline fait la métaphore du flamand rose : "à la fin du trille nous sommes suspendus sur un doigt tout comme le flamand rose sur une seule patte".

Bien sûr il est impossible de travailler ainsi au piano, mais comme si elle devançait une question Aline dit "qu'il faut faire beaucoup d'exercices comme ça", J'en conclus, j'espère à raison, qu'elle incite à la création de sa propre technique par une propre créativité sur les exercices.

4 : "Le travail lent permet d'avoir des trilles plus contrôlés par la suite".

A.Z donne une très jolie explication de la nécessité du travail lent : "Il faut avoir la patience de travailler lentement, car de cette manière on apprend les bons gestes, et de cette manière le cerveau ne mémorise que le bon. Il ne faut jamais donner au cerveau le choix. Quand on travaille vite : parfois c'est bon, parfois c'est mauvais et lors du stress de l'exécution le cerveau ne saura peut-être pas choisir, alors que si on a pratiqué lentement et juste, dans la vitesse le cerveau ne se souviendra que du bon, ne connaissant pas le mauvais."

Pour moi c'est un très bon discours pour une gamine de dix ans, mais je me permets de penser que ça ne reste pas tout aussi simple pour les 12 transcendantes de Liszt ou les 12 études de Debussy... Mais elle aura le temps de s'en apercevoir si jamais elle rentre dans le domaine du piano et des virtuosités acrobatiques et autres cirques expressifs.



Ce schéma veut représenter un sautereau... En haut se trouve (appuyé sur la corde) l'étouffoir qui mesure au grand maximum un (1) cm² de feutre rigide et épais d'un ou deux mm, plus bas, le trait horizontal épais est la plume qui pincera la corde uniquement lors de l'ascension du sautereau. Il n'y a guère plus de 1 ou 2 mm² du feutre dans son épaisseur pour étouffer la corde.

(Ce schéma en souvenir du livre de Jean Fassina "Lettre à un jeune pianiste" où il affirme rapidement que le clavecin n'a pas d'étouffoir page 87. ...Oui, monsieur Fassina, vous êtes un con, il y a des étouffoirs) !

Martine France rythme en doublant le tempo et le diviser pas 2 mais pas trop sur l'accél. doigté facile sur lequel on se base et on revient pour les doigts + difficiles et sur plusieurs cordes avec gestes qui complètent le travail des doigts travail sur l'appui rythmique (surtout en chantant, l'appui rythmique comme un pied d'appel") Avoir l'impression qu'on joue pas que le geste est intégré ce n'est pas les doigts qui jouent, rizz (roulement) du zarb ressemble au trille, c'est-à-dire un rythme, le trille est un rythme, un élan, un roulement = un rossignol au mois de mai !

Puis autre élève, et encore du Marchand et du Couperin. A un moment A.Z énonce ce théorème :

"Tout silence rend la note suivante accentuée" (On se sert donc du silence comme un élément dynamique de par sa qualité rythmique.



Le levé que l'on fera sur le do permettra de bien percevoir un accent sur le si de la mesure suivante. Ce théorème va donc avoir un pendant : **"on se servira du surlié pour éviter tout accent indésirable"**.

Pédagogiquement, **Aline** pour trouver un phrasé, aime faire transposer la phrase pour arriver à trouver le geste qui en permettra le mieux sa réalisation. (*Transposition diatonique sur les touches blanches, comme le permet ce style de musique*)

Et, dans la recherche des gestes, des phrasés, il y a surtout une recherche du sens, et des affects. Par exemple un trochée finissant sur une longue pourra être joué surlé en descendant pour en souligner l'affect, ou pourra être joué en détachant la brève lors d'une formulation ascendante pour faire ressortir un autre genre d'affect. De même pour l'articulation d'accords arpégés : certains arpèges seront joués rapidement d'autres plus égrenés selon ce qu'on pense devoir faire ressurgir de la partition. Juste au moment où j'allais noter dans mon petit carnet qu'Aline ne s'occupait pas du cheminement des doigts sur le clavier (qui aide souvent les élèves dans leurs recherches) elle se met à en parler.

Mais ce fut assez bref, disons 5% du cours ; tout les 95% restants sont donnés à :

L'écoute

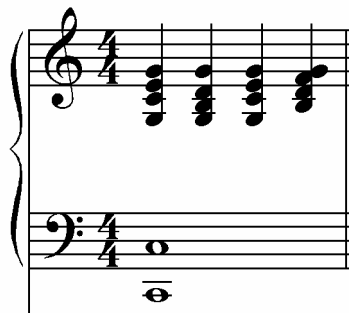
Le phrasé

Le rythme

Les cadences et modulations (et leurs implications dans la diction et l'expression).

Comme exemple de ce dernier point j'ai pris note qu'elle indiquait un motif syncopé en sib maj. (♩ ♪ ♪) comme un ornement rythmique assez sensuel, alors que le même motif ascendant en sol min. elle le voyait plutôt comme des hocquets.

Comme exemple des variations de vitesse d'arpèges



A.Z propose des arpègements nobles et assez lent sur les deux accords de tonique et, des arpèges encore plus lent sur les 2 accords de dominante.

La vitesse d'arpègement et l'énergie induite donne le caractère de cette basse chiffrée de Telemann.

Autre théorème : **"Lier la dissonance à sa résolution, toujours"**. (*Je ne sais pas pourquoi, aujourd'hui en recopiant mes notes, quatre semaines après, je me suis entiché du mot théorème j'aurais pu choisir axiome... ou autre chose plus poétique et moins mathématique...*).

J'entre dans la classe à un moment où elle est en train de faire sauter sur ses deux pieds un jeune élève, pour lui expliquer le souple rebondissement sur le clavier. J'ai apprécié cette image, et actuellement, travaillant les pages d'octaves de Mazeppa et d'Eroïca elle me revient fréquemment ... *du coup, je ne sais pas si j'arrive à y mettre le tragique qu'il devrait y avoir, car sautiller c'est rigolo...* Mais, comme dans le même temps je tends mon plexus et les abdos, le côté rigolo s'estompe fortement ! Quant à Eroïca je m'exerce, de plus, à travailler la page en projetant 4 doigts pour les accords et 2 pour les octaves. Je ne jouerai sans doute pas ainsi, mais comme travail, c'est bien car je gagne en précision surtout pour ces accords qui me sont des "nids à fausses notes"...

Puis après ces 14 ans 1/2 où je n'ai plus touché un clavecin, j'ai eu envie de jouer le Ricercar 6 de Bach pour avoir son avis sur les changements de tempi entre les diverses sections du Ricercar. (*Je me garde bien de rappeler que Hentai le fait d'une manière énorme lors de la péroraison, pour ne pas influencer sur son discours, je ne peux pas m'empêcher de parler de Frescobaldi*). Ca me permet d'apprendre qu'elle ne pense pas à des changements de tempi (mais pourquoi pas s'ils sont infimes) car elle voit cette pièce plutôt dans la continuité du "style ancien" de Frescobaldi et non pas du "style nouveau" représenté par les toccate et canzone où, oui, il y peut y avoir des changements de tempi.

Dans le "style ancien", où le contrepoint est rigoureux, Aline rappelle qu'il y avait des concours de contrepoint où les concurrents se donnaient de très fortes contraintes).

Mais 14 ans sans toucher un clavecin + le fait que je n'ai pas revu ce morceau depuis plusieurs mois, font que je n'arrive pas à aérer la polyphonie dès qu'elle se fait dense, et c'est évidemment ce qu'A.Z remarque en premier : l'empâtement de la polyphonie... Et il suffit d'écouter Leonhardt pour ce persuader que la polyphonie est audible au clavecin, (et c'est peut-être la grande qualité de G. Gould que de la rendre éminemment transparente au piano.) Mais bon je voulais jouer ce Ricercar pour poser cette question que je pose à tout le monde : **l'articulation micro- structurelle et macro-structurelle du sujet d'une fugue**. Comme réponse, là aussi Aline dit qu'on n'est pas obligé de "photocopier les phrasés", et ajoute que selon sa fonction, à la basse, au soprano, ou au fin fond de la polyphonie le sujet ou sa réponse peuvent (doivent) être phrasés différemment.

Cyril Huvé, 1/5/2008

Valentin joue Op. 13#1 de Beethoven (Pathétique)

Cyril recommande d'articuler le 5^o doigt dans les trémolos de la M.G de l'allegro mais pas le pouce (Articuler le 5^o pour le son, pour soutenir les temps) et, à la M.D, pour les doubles notes en baisant à chaque fois le poignet comme un amortisseur. Au début s'entraîner avec de grands fléchissements puis, un fois le mouvement compris, réduire le geste à sa naturalité. (Cyril développe la métaphore suivante : "de même qu'on ne marche pas avec la cheville bloquée, on ne joue pas du piano avec le poignet bloqué. **En fait il s'agit moins de faire tel ou tel geste mais de (re)trouver le naturel...**"

Puis plus loin dans ce 1^{er} mouvement Cyril recommande de synchroniser le déplacement et l'appui du bras avec le moment où le 5^o doigt enfonce la touche et de ne pas rester en extension, mais de resserrer la main dès que possible après avoir joué l'octave "comme si l'on prenait une orange" [Valentin est assez petit, mais il ajoute (pour le 3^{ème} élève qui est très grand) que, chez les pianistes de grande taille et aux grandes mains, les gestes ont souvent besoin d'être réduits d'autant que leur taille leur facilite les extensions].

Exercice pour arrondir les doigts : travailler *dans le sens de la préhension* en enroulant dans l'ordre la 3^{ème} phalange (celle de l'ongle) puis la 2^e puis enfin la première. Cette 1^{ère} phalange va jusqu'au contact avec la touche –en fléchissant ce qu'il faut le poignet–

Puis, étape suivante apprendre à synchroniser l'enroulement d'un doigt pendant que l'autre s'allonge. Exemple en commençant à enrouler le 2^e jusqu'au contact de la touche avec la 1^{ère} phalange puis, pendant qu'on enroule le 3^{ème} doigt on synchronise l'allongement à nouveau du doigt précédent (ici, dans cet exemple, le 2^{ème}).

Les substitutions rapides se font, le plus souvent possible, pendant l'activité d'un autre doigt de la même main. Quand on a beaucoup de temps pour faire une substitution on pourra faire de même... si besoin est.

Yves NAT : "on joue du piano avec 1,2 et 3. (Comme il avait de très gros doigts qui ne passaient pas entre les touches et une grande main il jouait donc le plus souvent possible qu'avec ces trois doigts... 1, 2, 3.

OCTAVES : *A propos de ma question sur Erlkönig de Schubert.*

Un premier exemple sur l'étude op.25#10 "Articuler le pouce tout en liant 3, 4, 5"...

Puis un deuxième exemple sur le travail de l'étude op.25#9 de Chopin Cyril recommande de ne pas toujours laisser la main en extension : il recommande de jouer les 2 octaves détachées *en staccato du poignet*, puis de synchroniser la remontée de la main avec un regroupement des doigts sous la main.

L'ensemble des gestes à maîtriser serait à peu près : monter la main avec le poignet en regroupant les doigts sous la main puis de projeter la main vers le bas par un vif mouvement du poignet en ouvrant les doigts pour toucher l'octave.

Puis un troisième exemple sur une octave isolé en blanche pointée chez Beethoven op.13, octave qu'il lance de l'épaule. Comme ses doigts restent fixés sur la touche à leur point d'impact, sans aucun glissement sur la touche, ça a pour effet d'induire une vague au niveau du poignet. Poignet qui se soulèvera puis retombera (.) pour retrouver sa position d'équilibre (qui est d'être dans le prolongement de l'avant-bras)

Puis un quatrième exemple sur la sixième rapsodie de Liszt où Cyril recommande

1 : l'avant-bras plus haut que le clavier

2 : le bras ne bouge pas (sauf bien entendu latéralement pour se mettre en face des touches à jouer.

3 : les octaves ne seront pas joués d'une manière active ; on s'active unique à remonter la main par le poignet et elle retombera de son propre poids.

(Cette troisième recommandation est, il me semble, l'exact contraire du geste de l'op.25#9 où nous projetons la main pour jouer l'octave. Ici, au contraire, nous projetons la main vers le haut pour la laisser retomber de son propre poids).

Puis un dernier exemple sur Erlkönig (*que Cyril dit n'avoir jamais joué, mais vu travaillé par des confrères*). Là, il parle de vagues par six croches : on fléchit lentement le poignet sur 6 croches puis on le remonte tout aussi lentement et régulièrement sur les 6 suivantes pour éviter la crispation.

Je note, pendant qu'il montre l'exemple au piano, que son regard est fixé sur son coude et sa quasi immobilité. Il semble rechercher une harmonie entre les ondulations du poignet et une tranquillité au niveau du coude (cette articulation qui contrôle l'avant-bras).

Quand il ma fait travailler la 11^{ème} variation de l'op.120 de Beethoven, il m'indique un doigté de substitution classique selon lui, mais que je n'ai jamais vu noté : Mi, sol, mi 1, 2-3,5 ré, fa, ré. La substitution 2-3 sur la note du milieu de

l'octave est en effet très pratique car elle permet de mieux lier l'octave ré-ré suivante. Par contre en regardant à nouveau le DVD de Berezovsky j'ai pu constater que Boris employait ce doigté... Mais j'avais été immédiatement séduit par la qualité de ce doigté, Berezovsky n'étant que la cerise sur le gâteau...

Hier, 25 juillet 2008, grande fête en Espagne, j'ai demandé à Klara comment travailler les répétitions d'Erlkönig (*Parce qu'on s'est loupé avec K.W et F.R Duchable*).

Elle m'a proposé :

*Répéter en alternant différents groupes musculaires afin de n'en téjaniser aucun (par exemple répétitions avec rotation, puis avec élévation/abaissement du poignet puis bras/avant-bras etc. ...)

*Répéter mains ensemble (même si les répétitions ne sont qu'à une seule main) afin de trouver par imitation d'un bras sur l'autre des gestes qui aideront au final la répétition)

*Répéter seulement une partie de l'accord : avec une note, puis deux, puis deux différentes, puis trois etc. pour trouver un geste, pour prendre l'habitude que ce soit facile, (en éliminant notamment les tensions dues aux extensions).

*Répéter en kiba dachi (position du cavalier en karaté). Elle a juste dit : essaye, tu verras... Mais à priori, ce devrait être pour moins penser aux répétitions et donc "les laisser aller" sans trop y penser : car cette position au bout de dix minutes est toujours astreignante (sauf pour les experts qui travaillent en kiba dachi et shiko dachi pendant 1 ou 2 heures...)

Je crois qu'elle m'avait donné d'autres "trucs" de travail mais je les ai oubliés n'ayant rien noté immédiatement.

Vladimir Viardo, 6/8/2008

Première rencontre le 6/8/08... Discussion (en anglais), sur l'escalier du conservatoire, avec l'ensemble de ses stagiaires. *Il y a seulement Clémence Ferrari que je connais.*

Je lui explique que ce n'est pas comme pianiste que je veux jouer les études transcendante, mais comme compositeur afin de connaître physiquement ce que ressent un acrobate/interprète pour pouvoir écrire des pièces virtuoses. (*Je dis virtuose et ne dis pas acrobate, ...d'ailleurs je ne pourrai pas le dire en anglais...*). Il se met à délirer sur le 1^{er} concerto de Tchaïkovski avec les coupures du fugato original du final qu'Anton Rubinstein a coupé car il le trouvait injouable... et me propose de me faire travailler mes pièces. Je lui dis que je n'ai préparé que les études de Liszt. Il part alors sur les 51 Exercices de Brahms, et demande à tous, de les apporter le lendemain, car son expérience lui a appris que ces exercices changent le son de ceux qui les pratiquent, et cite des exemples. Il me demande aussi si j'ai lu des livres sur le piano (*Je réponds que oui, Leimer/Giesecking, Neuhaus dont il se dit le descendant en droite ligne étant élève de Naoumov qui l'était de Neuhaus...*, ça ne me plaît pas trop, j'ai peur d'avoir gaspillé 430€, mais bon, ce n'est qu'une présentation). Puis il me trouve tendu, un moment après il prendra ma main et la palpera/massera dans tous les sens en concluant : ça va... (*c'est un peu grandiloquent*) ...Il ajoute que pour faire des progrès il ne faut pas jouer des pièces aussi difficiles que Liszt mais des pièces faciles... A Rémi qui vient d'arrêter de travailler le 3^o concerto de Rachmaninov, il lui dit qu'il faut **travailler lentement, piano et legato afin que les doigts prennent leurs places et jouent sans efforts**. C'est exactement ce qui m'avait tant plu chez Aline... Comme je suis arrivé en retard, je ne sais pas s'il a cuisiné de la même manière les autres stagiaires. Sinon, il travaillera pour lui le matin et commencera à donner ses cours vers midi.

7/8/08

Je m'assieds et il profite pour me demander si je ne suis pas trop bas : pour lui, la hauteur correcte est d'avoir quand assis on relâche les bras le long du corps les coudes plus haut que le clavier. Ce soir j'y repense et je vois les deux étages du clavier et me dis qu'il faudrait dire le coude au-dessus du 2^{ème} étage. [Rez-de-chaussée = la touche blanche enfoncée, 1^{er} étage = la touche blanche au repos ou la touche noire enfoncée, 2^{ème} étage = la touche noire au repos.]

Puis après avoir redit qu'il vaut mieux des morceaux faciles, il me demande de jouer un peu (*je joue un peu moins de 3 pages de Ricordanza*) et il va commencer un solo sur la mémoire qui va durer à peu près une heure, entrecoupant son discours d'exemples de gestiques pianistiques et de choses qu'il me fait jouer pour me faire comprendre des sensations.

Mais bien sûr qu'il vaut mieux recommencer par les bases, par des choses

faciles, qu'on répète, en se servant du poids (du corps) de la hauteur, de la vitesse, en ayant la main toujours normale, pas avec les doigts repliés, mais la main comme si on la posait sur le genou, ou comme si on la tendait pour dire bonjour, sans extension (au plus la main est petite –et il cite une de ses élève qui n'arrive pas à plaquer une octave mais qui joue **op.10#1 de Chopin**– moins il faut l'étendre, au plus il faut qu'elle soit relax).

Donc, bien évidemment il s'aperçoit de mes faiblesses de mémoire. Et premièrement de dire que je suis normal, qu'Askenasy avant de devenir chef d'orchestre répétait jusqu'à trente fois, alors que d'autres ont besoin de deux fois ou encore d'autres de dix fois...

De la mémoire d'après V. Viardo :



C'est comme une pyramide,

le sommet est l'intellect, la base la mémoire musculaire.

Tout le travail consiste de passer peu à peu du sommet à la base.

Et comment passe t'on de la partition, notation symbolique hautement intellectuelle, à la mémoire musculaire ? Par la **RÉPÉTITION**, **l'incorporation**.

Répéter un passage jusqu'à le savoir par cœur, puis passer à un autre, puis un autre, ne pas choisir forcément une phrase, mais ça peut être une difficulté particulière, un lieu important dans la forme de l'œuvre, et ce doit devenir des repères, des phares vers lesquels on navigue.

Mais ne pas répéter plus de 6 (six) fois, pour ne pas perdre la concentration, l'intérêt, au bout de six fois passer à un autre passage, ne pas toujours commencer du début, mais chaque passage est comme une île sur laquelle on aborde après avoir quitté telle autre et avant telle autre, sans gaspiller de l'énergie par des détours...

Répéter un passage (3, 8, 1/2 mesure) six fois puis passer à une autre, vérifier après si le premier fonctionne encore et continuer si ça marche, sinon répéter encore 6 fois, puis enchaîner trois passages, vérifier, continuer ou si ça n'a pas fonctionné : répéter 6 fois.

Jouer de mémoire le plus rapidement possible afin de s'appuyer non seulement sur la mémoire visuelle de la partition, mais sur les mémoires visuelles des doigts qui jouent, sur la mémoire visuelle des positions, sur la mémoire des sensations physiques d'écart, de chevauchement, de rotation, de fléchissements et

tous les trucs que l'on désire. Il cite par exemple l'op.35#4 de Chopin que l'on fait travailler les mains croisées [si on est droitier la M.G sera dessus, si l'on est gaucher c'est le contraire : la M.D dessus] sans mémoriser toutes les notes mais au contraire en mémorisant des positions, des accords, des ensembles que l'on détaillera seulement au moment de jouer, en apprenant les similitudes et les différences entre A et A' et B et C etc.

On apprend aussi les gestes par cœur, mais on ne fait pas un geste pour faire un geste, on le fait pour que ce soit plus facile, pour être plus proche de la musique car toute difficulté entrave le flux musical.

De même on ne joue pas les doigtés du compositeur qui a une main plus grande, non, on adapte la notation à son physique et pour V.V c'est là où on se trouve plus proche de la musique, car on s'approprie l'idée et non un aspect extérieur. [Ce qui est le contraire de Helffer et de C. Huvé qui ragent quand on arrange le texte, car ils pensent que soit le compositeur a désiré une hésitation comme dans op.27#2 de Webern, soit une tension comme dans le saut d'octave initial de l'op 111 de Beethoven, soit un type de son, etc.]

Donc pour V.V c'est le résultat qui compte. Et cela passe par la mémoire. Se forcer à apprendre par cœur pour ne pas papillonner du texte sur le pupitre aux doigts sur le clavier. Apprendre par cœur en se lançant, en se jetant dans le par cœur. Pour cela au conservatoire (Tchaïkovski à Moscou) on travaille une étude une seule par jour, mais on va jusqu'au bout, jusqu'à ce que l'eau boue et non pas en travaillant jusqu'à 80° un jour puis 85° un autre et 70° un autre parce qu'on est fatigué et 95° un autre jour, mais en tendant à chaque fois au 100° (et, il ajoute qu'il faut travailler reposé, que le travail fatigué ne sert pas, car si on va jusqu'à 100° après de toute façon on sera fatigué, donc si on est fatigué avant on arrivera pas aux 100°...) [On trouve cette métaphore des 100° se trouve dans le livre de H. Neuhaus].

A un moment il me demande de jouer par cœur la mélodie, car même des concertistes qui viennent le voir pour des conseils, ne savent pas jouer cette chose qui conduit la forme de l'œuvre qu'est la mélodie. Il me la fait jouer de mémoire par l'autre main, bien en rythme, puis me la fait transposer, etc.

...Donc il me fait répéter la mélodie en posant les doigts en préhension, il me montre comment le doigt prend la touche, par contre quand il joue je ne vois que son doigt descendre d'un seul bloc, pourtant il insiste sur ce geste de préhension phalange après phalange. (Il joue donc quelques notes et me demande de poser ma main sur la sienne. Je ne comprends pas mieux mais je sens comme une double activité musculaire ...mais sans mieux comprendre ni sentir ce geste de préhension).

Puis il me fait travailler le trait ascendant qui sépare en deux la mélodie-refrain de **Ricordanza** : en empreinte avec divers rythmes qu'il m'énonce vocalement juste avant que je les fasse, puis, en empreintes arpégées, puis en empreintes arpégées toutes enchaînées les unes aux autres.

Il ajoute que si un trait est difficile par ses positions par rapport au solfège

on doit tout d'abord le rythmer pour qu'il devienne facile, puis d'égaliser le rythme tout en pensant aux rythmes qui le facilite, et enfin de le jouer avec le rythme et le phrasé voulu mais en conservant son rythme gestuel, et de cette manière personne ne s'aperçoit de la difficulté, ni de comment elle a été vaincue.

Il me fait travailler également la toute première mesure en disant que ces accords sont trop larges pour ma M.G seule et qu'il faut jouer à 2 mains et il me fait répéter jusqu'à ce que j'ai un son riche en harmoniques et dit quand j'ai enfin obtenu ce son riche en harmoniques "voilà" (Et moi je pense : le voilà le son des pianistes : toujours (trop) riche en harmoniques...)

...Voilà, avec moins de répétition qu'il n'en a fait, et ce que j'ai pu oublier, à peu près ce qu'il a dit sur la mémoire...

Pour lui, la mémoire la plus importante est donc la mémoire musculaire ...quand elle arrive à être en adéquation avec le son.

Quand elle est en adéquation avec le son alors on peut jouer seulement en s'écoutant.

...Grâce à tout le travail préparatoire qui permet aux muscles d'aller naturellement sur les sons sans penser aux touches.

Puis il a parlé des **trois principes essentiels** du piano :

Poids, Hauteur, Vitesse.

Comme exemple, Viardo donne le 1^{er} concerto de Tchaïkovski et ses accords d'introduction. Si on les joue avec de la vitesse à raz du clavier, le son est horrible (*pour moi le son est juste un peu aigre*) par contre avec tout le poids (en se soulevant du siège à chaque accord car on pèse du buste, des épaules sur chaque accord alors le son est beau (*pour moi le son est plein et je pense qu'il est ridicule de se priver de l'aigreur, mais dans cet exemple c'est ok, l'aigreur n'est ici, pas de mise*))

Autre exemple avec Prokofiev où l'on se sert de la grande vitesse que permet le doigt quand il fait le geste de préhension (ou plus précisément, ce geste qu'on fait quand on appuie sur la gâchette d'un fusil)

Puis il me demande d'avoir le bras libre tout en me tenant la main (il vérifie en poussant mon bras) ensuite il me demande de m'accrocher solidement avec un doigt tout en laissant mon bras libre (il vérifie de même et me trouve bien tendu) et insiste sur le fait que le doigt doit être très solide tout en maintenant le reste très souple; puis il joue une note avec le 3^{ème} doigt en laissant aller son avant-bras d'environ 20 cm de haut dans le sens de la gravité (et si le poids est libéré la

preuve en est faite par la phalange qui devient plus proéminente)

Puis il joue une note avec la force de gravité, et une seconde en relevant le bras ce qui fait Sfz/PP et me demande de faire ce qu'il a montré, et de m'entraîner pour demain.

Donc je travaille *dans le 16a des 51 exercices de Brahms* mes mouvements circulaires avec une grande et lente articulation légèrement préhensive du doigt... mains séparées uniquement... (Bon, bien sûr je ne peux pas m'empêcher de faire un peu ensemble) Et le lendemain, ok, puis il me demandera pour le jour suivant de le refaire en ajoutant le 16b avec les doigts à raz des touches (en utilisant donc uniquement la zone fonctionnel du piano : ces 11 mm d'enfoncement). Puis le surlendemain avec en plus un sur-légato avec en plus le 16c –qui demande une rotation contraire des deux précédents– et les 7a & b.

Puis il me demandera par la suite le 8a en essayant de trouver les gestes où l'on est le plus à l'aise possible, en restant PPP avec le plus beau son possible et legato... Pour "aider" il abaisse la main sur le 5° et sur le pouce.

Puis le 8b et comme Cyril, V.V il m'explique que l'on monte la main sur le 5° afin de compenser sa taille, et de donner l'exemple avec le poignet qui se bombe vers le haut quand il joue son 5°. Bien sûr ce geste ne va pas à l'encontre du 8a car la recherche est le son, pas le geste pour le geste : un PPP legatissimo peut être obtenu avec aisance en baissant, l'arpège du 8b demande plutôt d'élever la main pour simplifier l'égalité de la sonorité lors du passage du pouce : it's obvious !

7/8/08 (suite) Pascal joue la **sonate en si m de Liszt**.

V. V recommande dans les M.18/50 de briser la symétrie en jouant avec les éléments, en en renforçant par exemple certains, afin de briser la monotonie de la structure.

Lors des M.108/114 il demande à Pascal de ne jouer que les basses car, il dit que les signes de ponctuations qui ont été ajoutés par Liszt sont là pour attirer l'attention de l'interprète sur quelque chose d'important (*ici une gamme descendante un peu comme la gamme initiale de l'œuvre*)

Pour V. V Liszt n'a rien laissé au hasard dans sa sonate qui est le résultat de sa plus haute réflexion.

Pascal reprend encore les pages 2 & 3, e V. V demande de faire ressortir le pouce dans ce thème d'accords syncopés M.18/22 et surtout M.23/26 (The thumb is leader).

Pour les octaves M.55/82 V.V recommande de jouer plus près du clavier, et même de travailler legato ce qui, pour V.V, permet d'apprendre les distances des différents sauts.

V. V recommande souvent de travailler à l'opposé de ce qui est marqué : FF des passages PP et PP des passages FF ; de travailler legato ce qui est noté staccato

et l'inverse ; travailler dans le registre opposé grave ce qui est aigu et le contraire...

Schumann op.16, Violaine.

♪. ♪♪ pas trop vite, presto tout de même, mais penser plutôt : ♪.. ♪♪
voire même ♪ ♪♪ pour atteindre la puissance réelle de ce rythme en tenant (tenuto) un peu la noire initiale et en détachant les 2 dernières notes de ce rythme. [J'ai donc essayé sur Wilde Jagdt de Liszt, et le résultat pas mal du tout!]

V. V fait une digression sur les **mouvements de rotations** qui sont très important à cause de la longueur du 1 et du 5 (2 doigts courts) et à cause du lien entre le 3 et le 4 (ligament commun).

V. V fait une autre digression, digression qu'il refera à l'identique ou presque avec d'autres élèves, en utilisant les mêmes exemples, sur "seul le résultat compte" où, selon la loi : "la pensée est indépendante du résultat sonore" on peut faire des gestes qui ne sont pas en adéquation avec le phrasé musical, mais qui seront des gestes qui rendront aisée la réalisation instrumentale, et, où il suffira juste de faire attention à ce que la "réorganisation gestuelle/temporelle" ne s'entende pas. Il donne comme exemple Ondine de Ravel où il groupe les accords en 3/3/2 ♪ au lieu de 4/4 ♪
La psychologie du geste fait que ça sonne différemment.

Il préconise pour les octaves de la M.G. de Schumann de faire conduire ces octaves par le pouce. C'est comme donner un renforcement à l'harmonique 1. (Un peu aussi comme ces instruments en cuivre où l'on entend le 1^{er} harmonique et pas le fondamental.

V.V donne rarement un exemple avec le morceau que joue l'élève, mais avec d'autres œuvres pour ne pas brider l'imagination de l'élève. Quand il donne un exemple direct sur le morceau travaillé, il préfère **chanter** le rythme, le phrasé.

**Quand on joue en bord de clavier le son projette mieux.
Et, pour des sons doux partir du fond de touche et glisser vers
l'extérieur du clavier.**

V.V donne un **doigté de base pour les gruppetti** :
2431 quand il commence par une touche noire.
Et, quand il commence par une touche blanche = 1432.

V.V parle de l'étalon. Il faut avoir avec soi un morceau étalon que l'on joue particulièrement bien, pour se retrouver, se reconcentrer sur soi, quand on arrive dans une salle et un piano inconnu. Un morceau qui nous fasse retrouver –si cela est possible le duende –

V.V donne des conseils pour travailler les **51 exercices de Brahms** (*J'ai questionné Cyril Huvé "pourquoi tu aimes les exercices de Brahms ?" il a répondu parcequ'ils font faire des progrès. Réponse simple et efficace*).

Donc, V.V de jouer ces exercices (16a, b & c) à raz du clavier, *legatissimo* et très doux (PPP) poignet bas (les 15° d'aisance du Docteur Ph. Chamagne) avec juste l'extrémité de la dernière phalange du pouce sur le clavier. D'y pratiquer une mémoire associative et topographique.

V.V donne aussi à travailler dans plusieurs gammes les substitutions 4/5, 4/5, 4/5 *Presto*. *Sur chaque note de la gamme aussi bien en montant qu'en descendant*.

Conseil de V.V : joue la bonne note au bon moment avec son expression juste et demande aux autres de fermer les yeux pour qu'ils ne critiquent pas tes changements de doigts.

V.V : "Quand les pièces deviennent "petites" c'est gagné ! [Dans le sens où Mozart entendait une symphonie entière en quelques secondes] L'interprète doit aussi arriver à ce niveau de concentration dans les pièces qu'il fait vivre.

V.V : "Encore une fois ! Répète, ce n'est pas pour moi, c'est pour toi !

V.V : **MORDANT [132]** en positionnant juste ses doigts à la bonne hauteur on peut jouer un mordant (plutôt sur les touches blanches) juste en baissant son bras à une bonne vitesse.

Donc le 1 est le doigt le plus bas, le trois au milieu et le 2 le plus haut, ce qui fait que quand on abaisse le bras le pouce glisse hors du clavier puis le 3 joue et enfin on peut stopper sa chute sur le 2 pour maintenir le son.

V.V reproche à Lucie de nombreux arrêts dans le prélude en G# min de Rachmaninov (arrêts que j'entends à peine) **DONC**, quand on enseigne il faut être très attentif à ces petites hésitations ...au risque de mécaniser le jeu ? à voir...

J'ai oublié (*alors que je l'avais noté sur ma feuille de questions du dernier jour de stage*) de demander quel arrangement il pratiquait pour cette première apparition du thème de *Mazeppa* que je n'arrive toujours pas à faire à l'aise... Mais c'est sans doute un lapsus de ma volonté et je suppose qu'il m'aurait dit

comme dans *feux follets* qu'il partageait pour certaines de ses élèves aux petites mains les doubles notes aux deux mains, où, qu'il m'aurait montré un arrangement similaire à celui que fait Bāris Berēzovski (tel que je peux le voir sur le film en DVD des transcendantales)... Mais bon, je ne saurai jamais...

14/8/08 travail de *feux follets* avec Vladimir Viardo, où il me conseille lors des sauts M.G M.30/37 de ne pas penser le saut du temps vers le contretemps, mais au contraire de cette note appoggiaturée vers la basse comme si je désirais la lier.

Pour *feux follets*, V.V me conseille de plus orchestrer (ne pas répéter deux fois la même chose, même si ce sont les mêmes notes)

Dans le travail en rythme il me conseille de ne m'occuper que des notes longues et de ne pas penser aux notes brèves; Oublier même ces notes brèves afin des créer des arches, des ponts dans mon esprit sur ces notes principales.

Il me fait travailler les doubles notes comme on peut le voir dans l'Art du piano de Neuhaus : une voix liée l'autre détachée MAIS CE QU'ON NE PEUT PAS IMAGINER C'EST LA MANIERE DE FAIRE : en fait Neuhaus a oublié de décrire le travail avec les doigts à raz du clavier, collés au clavier pour la voix liée et, pour la voix staccato tout le contraire les doigts doivent partir de haut et se projeter avec vivacité et énergie... ET ÇA, ÇA DEMANDE UNE REELLE INDEPENDANCE, DIFFICILE A OBTENIR MEME APRES TOUTES MES ANNEES DE CLAVIER, ET, UNE GRANDE CONCENTRATION !

Pour la 2^{ème} étude, M.12 V.V me recommande d'essayer le doigté qui marche bien chez certains de ses élèves :

242 352 35 etc.
1 1 1

Pour *Wild Jagt*, dans la formule rythmique de la M.2/3 il me recommande de bien penser à accentuer les temps (le 1^{er} de la M.2 et le 2^{ème} de la M.3)

M.85 et suivante V.V pense deux mélodies une faite du SOL répété, orchestré d'une certaine manière, et la mélodie descendante qui est une variation de la M.1 orchestrée d'une manière différente et, en TENANT TOUTES LES NOTES de la M.D de façon à pouvoir réaliser le staccato de la M.G.

En repensant à tout ça, dans *Wilde Jagd* je travaille à penser les sauts M.G M.93 en partant de l'accord et non pas de la basse. Et ici c'est très efficace car du coup la mélodie qui est jouée par le pouce ressort aisément. ...& M.85, je me souviens que V. Viardo m'avait recommandé de "pédaliser digitalement" la M.D en tenant tout ce qu'il est possible afin de pouvoir faire les staccatos des accords de la M.G.

Je me souviens aussi que V. Viardo dans *Wilde Jagd* me conseillait de jouer les gammes en triple-croches (M.7 et suivantes) en fermant en quelque sorte la main, en serrant, en fermant les doigts sous la main, pour avoir une sonorité la plus claire possible une émission de chaque note même à ce tempo là, et ça marche !

Dans **Brahms n°8 des 51 exercices**, il me demande de garder les doigts contre le clavier pour assurer un bon legato, de jouer donc uniquement dans la zone fonctionnelle du piano, c'est-à-dire les 11 mm d'enfoncement des touches, et de ne pas relever les doigts plus haut.

Mais V.V ajoute, que dans Haydn ou Mozart les doigts peuvent partir de plus haut.

Il me laisse jouer **Préludio n°1** en entier.

Petit conseil sur le passage du pouce dans les arpèges de la 2^{ème} page. Travailler en déplacement hyper-rapide... Mais me félicite.

Il me laisse jouer **Vision n°6** en entier.

Juste un petit conseil pour le saut sur les accords aigus M.32 et suivante (le même conseil que dans **Préludio n°1**).

A nouveau Pascal et la **sonate en Si min. de Liszt** (Fugato).

V.V recommande de chercher où c'est confortable de commencer dans le travail. Et ce n'est pas forcément au début d'une phrase, ce peut-être au milieu de nulle part (in the middle of nowhere) puisque tous ces cours sont en anglais.

Pour ce fugato V.V conseille également de travailler legato de façon à ce que les muscles appréhendent les distances. V.V recommande donc de travailler legato les passages staccato et, inversement de travailler staccato les passages legato...

Dans la phrase M.616 (ou M.153) V.V corrige Pascal qui accentue la première des croches du 2^{ème} temps de la M.154 et lui suggère au contraire un crescendo qui abouti à l'accent du 3^{ème} temps.

V.V recommande encore une fois de jouer "topographic" car à la vitesse on ne peut pas ni jouer ni penser chaque note. C'est le groupe topographique qui permet une mémoire anticipatrice et d'aller sans plus penser à son autre point de rendez-vous mémoriel ("the lighthouse of the memory")

De la pédale :

Pour laisser la pédale se relever lentement, V.V incline le pied sur le côté de la pédale, et, ainsi le poids des étouffoirs pousse lentement le pied !

V.V : Ne pas vouloir le rubato ! Il vaut mieux un tout petit rubato senti avec le cœur qu'un rubato artificiel.

Paul travaille **Méphisto valse de Liszt**.

V.V pense que les accents du début ne sont pas une "frappe" mais plutôt des instruments additionnels.

V.V rappelle l'ordre des tempi (décroissant) à ce pianiste très confirmé :
Presto → Vivace → Allegro vivace → Allegro

V.V propose dans la 2^{ème} page de ne pas jouer un exercice d'octave, mais d'orchestrer les octaves, faire répondre les basses, les aigus, puis amener un tutti !

V.V propose un nouveau doigté et ajoute : ce n'est pas pour maintenant, pour cette leçon, tu le travailleras puis nous le reverrons si besoin est.

Pour des mordants dans des mouvements très vifs V.V demande de tirer le poignet vers soi (comme si on jetait au sol les débris de gommés tombés sur le clavier après avoir gommé un doigté) en jouant quasi simultanément les deux notes du mordant. [Je n'ai pas bien été attentif et je ne sais pas s'il le fait en relevant le poignet ou d'un geste de tiroir du bras, mais j'ai dessiné sur mon cahier un poignet très haut avec une flèche qui laisse à penser que c'est plutôt en relevant le poignet.]

Au lieu de penser au moment de jouer un ralenti ou un accéléré sur UNE note, dans le travail créer le geste qui incarnera au mieux l'intention : plus haut et loin du clavier et voilà notre note retardée, plus proche, et la voilà pressée.

De la 3^{ème} pédale :

V.V recommande de prendre la 3^{ème} pédale toujours du pied gauche. Pied en travers de façon à enfoncer éventuellement et dans le même temps la sourdine.

V.V la prépare parfois une page à l'avance voire plus (dans Bach/Liszt il prépare 2 pages à l'avance mais comme c'est en LA et que ce SI grave n'est pas joué, alors tout va bien) pour qu'elle soit là quand la musique le demande. (Si, bien entendu, il n'y a pas le temps ou la possibilité de la mettre au moment voulu, et si la musique le permet... à cause surtout des harmoniques).

V.V soulignera que le trille en double notes (*du presto qui suit le Un poco meno mosso espressivo amoroso de la page 9*) "marche" mieux si on accompagne ce trille d'un crescendo jusqu'à la note de la mesure suivante

V.V conclue ce cours sur Méphisto valse en disant que "quand le matin arrive et que le rossignol chante (juste avant la coda) il faut jouer quasi sans pédale

avec une sonorité un peu acide car le son du chant du rossignol ne doit pas être beau ...mais vrai !"

Violine Op 16 Schumann. (Suite)

V.V après l'avoir écouté un moment discoure sur la musique romantique : "La musique romantique dans la plupart des cas se dirige vers un sommet, mais le mieux est de ne pas y aller simplement, mais donner des résistances, des tensions avant d'atteindre ce sommet ; et après, il ne faut pas se dégonfler comme un ballon transpercé par une aiguille, ou encore après ce sommet où l'on a mis tout son cœur, joué de tout son poids (*that's the Russian piano : heavy, heavy*) ne pas se dégonfler comme un ballon de baudruche.

V.V dans la var. aux fusées ascendantes, demande un staccato lourd sur la noire et puis de mettre la pédale juste après (comme Berio dans la Sequenza IV : ♯ Ped) pour rendre le son plus mystérieux.

The diseases of the phrase :

V.V parle après des maladies de la phrase : jouer trop vite les notes rapides et ne pas suivre psychologiquement les notes longues.

Puis parle de l'école russe du piano : vraiment ressentir au plus profond. Si l'on sourit on ne bouge pas seulement les muscles pour sourire mais ressentir le sourire pour qu'il sorte naturellement. (Stanislavski ?)

Métaphore du docker :

Métaphore du docker qui danse sous sa charge. Le docker n'a pas besoin d'être un géant, un athlète, s'il fait les bons gestes sa charge s'équilibre... Et au piano il faut également faire les bons gestes.

Si les mains ne sont pas ensemble :

Si les mains ne sont pas ensemble, penser à utiliser des mouvements qui les relaxeront, et penser également à la préhension des doigts, de ne pas jouer "comme des petits marteaux" ce qui est crime pour la main. Surtout y penser sur les Hambourg Steinway, où même les plus petits gestes de la phalangette peuvent s'entendre !

V.V à propos des octaves, ajoute que dans l'étude op.25#10 de Chopin il faut la travailler entièrement en legato avec 3,4,5 en gardant les mains ouvertes mais sans jouer le pouce puis une fois que le résultat de ce travail est bon, rajouter le pouce, en le jouant *libre* sans legato quasi staccato, puisque de toute manière il n'est pas liable au tempo.

[C'est cette différence entre le staccato du pouce au lié des 3,4,5 qui donne la couleur quasi orchestrale des octaves en faisant ressortir notamment leurs harmoniques.]

Elsa, **fugue en fa# min. W.K.II. Bach.**

V.V la fait jouer tout en jouant un autre morceau dans une autre tonalité sur son piano, pour qu'elle cherche, pour qu'elle trouve le son, qu'elle extrait d'elle-même, du fond d'elle-même ce son, dans une totale concentration.

V.V fait jouer Elsa debout dans son **étude en mib min de Rachmaninov** de façon à utiliser toute la verticalisation du poids, qu'elle sente toute la gravité terrestre, puis, juste avant un FFF il la prend par la taille, la soulève pour qu'elle utilise poids et force différemment !

Puis il se sert de l'exemple d'une de ses élèves, une petite thaïlandaise toute menue qui n'arrivait pas à jouer avec ses petites mains les accords FFF du Petrouchka de Stravinsky et à qui il a demandé de se servir *1 de ses coudes puis même de sauter sur l'accord en syncope (ce qui en plus corporalise d'avantage le rythme !)

Se servir *1 des coudes en les préparant parallèles au sol et en les resserrant brusquement contre son buste pour le FF accentué de la syncope.

Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est qu'il faut jouer d'une manière naturelle, et pour cela il faut essayer des gestes différents, choisir les plus aisés par rapport à la musique et au goût, choisir ceux qui permettent le plus de plaisir physique, et éliminer les trop intellectuels.

Pascal : **Partita n°6 Bach.**

V.V dans la fugue propose à Pascal de ne pas jouer les arpèges "nus" soit de les jouer non legato, soit de les tenir manuellement, mais en aucun cas de les jouer juste liés et par là d'un son creux.

V.V allume une cigarette, et sa femme du fond de la salle dit : ici c'est interdit de fumer. Il répond : "il vaut mieux s'excuser, que de demander la permission"

Je trouve que cette réponse va bien avec ce qu'il enseigne : liberté et limites.

Dans un passage où la M.G de Pascal traîne un peu, il propose (comme M. Long) de penser la M.G comme leader, comme main conductrice, et de faire suivre la M.D.

Ariel : **Goldberg var. Bach.**

V.V propose à Ariel, afin qu'il trouve une variété sonore, de trouver dans l'arsenal pianistique des manières différentes de poser les doigts, de toucher le clavier : avec tout le doigt, en usant le poignet, en usant de rotations, en soulevant

tout le corps, en effleurant, en restant à raz du clavier, en laissant les doigts non seulement à raz mais même déjà légèrement enfoncés de 1 ou 2 millimètres : TOUT EST PERMIS.

Dans la var. 17 (et dans les morceaux où les mains se croisent) poser les mains dans des hauteurs, positions, et placements différents.

Clémence : **Chopin prélude 5.**

V.V recommande de poser légèrement la pédale sur la basse et de ne presque pas la garder pour ne pas mélanger les harmonies.

Il ajoute que les 3ces et 2des dans la même pédale c'est un autre style de musique.

L'agogique pour V.V est une savante combinaison de dynamique et de tempo.

Danse ce prélude n°5, penser le 2^{ème} doigt de la M.G comme un axe autour de deux choses simples, et non pas une seule chose difficile comportant de grandes extensions. Il conseille de tourner soit ☺ soit ☹ selon sa main, et de choisir les mouvements où l'on est le plus à l'aise.

Il ajoute "que c'est une grande pression que de bien jouer sur scène, alors pour le PP/P de ce prélude n°5 le fait de rester à raz des touches permet de garder, voire d'accroître !, son énergie interne.

Jouer la M.G par cœur dans ce prélude, voire la travailler à 2 mains pour sentir la musique hors de toute difficulté technique, comme on peut le faire dans tous les passages de haute virtuosité –comme pas exemple, s'adressant à moi, dans les passages d'octaves de Mazeppa et d'Eroïca–

La M.G doit rester "liquide, facile" **pour cela créer des phares dans sa mémoire (some memory lighthouse) ; ces phares dans la nuit, ces points de repère ne sont pas forcément musicaux, c'est-à-dire correspondants à des harmonies, des phrases, des rythmes..., mais peuvent être gestuels. "Les doigtés doivent être choisis en fonction de la texture sonore souhaitée".**

Puis il revient à "la mémoire" et il fait répéter à Clémence un passage 6 fois (comme d'hab.il ajoute : not less than six times but after, mais après on perd son temps. Bien sûr il faut répéter plus de six fois mais il faut également rafraîchir son intérêt, alors on répète 6 fois par exemple un autre passage, ou on avance dans le déchiffrage, ou ...etc. puis, enfin on revient au passage à transformer en phare/point de repère que l'on peut à nouveau répéter 6 fois. Etc. jusqu'à ce que le phare/point de repère soit effectif et fonctionnel).

Mémoriser "des possibles mouvements" mémoriser des blocs, créer des phares/points de repère.

La mémoire est comme une pyramide où au sommet est l'intellect, notre mémoire la plus faible (weak memory) puis les mémoires pure musical, harmonic, listening, associative, topographic, visual, photographic, et enfin notre mémoire la plus forte, la mémoire qui est à la base de la pyramide : la mémoire physique qui s'obtient par la répétition et la volonté de répéter.

Notre intellect aide par l'analyse à pousser à faire entrer dans les muscles cette mémoire qui sera la plus forte.

C'est la répétition qui organise la mémoire musculaire.

Mais il faut toujours être conscient que là nous sommes en mi min, là en ré min, là en do etc.

V.V "Si on fait une erreur, on peut ne pas s'en inquiéter, mais si on se trompe plusieurs fois au même endroit, alors commencer le travail du passage, QUE ce passage".

Les musiciens d'orchestre ne connaissent généralement que leur partie et quelques points de repère auditifs (et quelques à défauts sur leur partie) alors le pianiste peut faire de même : ne travailler que le soprano, que le ténor, que la M.G ou la M.D, mais bien, avec doigté, rythme. Ne pas essayer de relier les divers éléments travaillés trop vite : le chef d'orchestre laisse bien le temps à ses musiciens de connaître leurs parties. Il faut seulement que ce soit prêt pour la répétition générale du concert.

Richter travaillait au métronome (exactement comme je le fais d'après ce que raconte V.V : avec accentuation des temps forts, en jouant la M.G à deux mains ...etc.)

V.V "Si l'on a des lacunes, des problèmes pianistiques, ne pas se les cacher, mais essayer de les résoudre un a un, quand on est petit on tombe, mais on tombe de bas, mais quand on est grand à 25 ans, on tombe de haut, et c'est plus dur psychologiquement à assumer, et physiquement à résoudre".

Mais il être patient, il y a des choses contre lesquelles on ne peut aller, na pas être trop désappointé, parfois des jours de pratique et résultat : Rien, le monde a certaines lois de développement ; si l'on veut une plante on enterre une graine et il faut attendre le printemps (sans mourir de faim si possible) et alors ce qu'on a planté surgit et nous nourrit ! En musique c'est souvent pareil, on travaille et puis il faut attendre, des choses se font sans notre volonté, simplement que le travail d'autres choses sert de fumier et de révélateur à la graine plantée il y a longtemps.

Car au plus on sait de choses, sur l'analyse, la forme, l'harmonies, le contrepoint, les positions de mains, sur les manières de toucher, le rythme et comment le rythme passe à travers notre corps, au plus on sait de choses sur les gammes, les arpèges, les passages de pouce, les déplacements de l'avant-bras, du coude, du bras, du buste, au plus cela sert de terreau à la germination de la graine musique,

et sert de fumier à la captation par nos cellules grises aux faits musicaux et donc à l'appropriation de la musique par notre mémoire, ce afin de jouer par Cœur, par Âme.

V.V si on travaille seulement Debussy, on perd ses moyens pianistiques, (sauf les études) on perd ses capacités de virtuosité pianistique, alors en plus de Debussy faire 1 heure de technique.

Former sa musculature avec des gammes, exercices, préludes...
Par exemple faire 8 gammes en ordonnant des choses : avec crescendo, avec legato à une main et staccato de l'autre, puis inverser, en mouvements contraire, en quintolets, en accelerando avec diminuendo, en rallentando avec crescendo en 3 pour 2, en 3 pour 4 puis en inversant les mains ...etc.
Puis le lendemain faire 9 gammes.
Puis le lendemain 10 gammes, afin de se renforcer musculairement sans risquer de claquements ni de crispations due à une suractivité brutale.

Ne pas jouer comme des "petits marteaux" mais prendre les touches (take).

Ariel, Goldberg var. de Bach (suite).

V.V rappelle que c'est ennuyeux de travailler pour travailler, mais que de chercher du bout de ses doigts des instruments, inventer des instruments, chercher des sentiments, de l'eau, du vent, des oiseaux sont des choses stimulantes pour trouver des doigtés, des attaques, ...et trouver goût au travail.

Stimuler l'imagination permet de travailler, sinon c'est de l'esclavage.

J'ai envie d'ajouter que tout interprète est un esclave consentant. Le compositeur n'est pas forcément l'esclave de la société (le compositeur de musique de variété, oui, il est esclave de la société et du commerce) et que si on veut être libre, en tous cas plus libre qu'un interprète, il faut devenir compositeur ; l'interprète est toujours en situation de devoir, de respect, d'authenticité...

V.V se sert de l'andante du K.545 de Mozart pour se mettre en situation musicale (il le joue dans sa tête éventuellement comme s'il était sur scène).

Comme Ariel continue à avoir des problèmes de prise de tempi il ajoute qu'on pourrait prendre son tempo en touchant son pouls, son cœur, mais aussi on peut se demander une concentration pour obtenir un silence intérieur.

Dans la var. 24 Ariel s'étant plein de ne pas trouver une ambiance sonore satisfaisante, V.V ajoute que d'une manière basique "c'est bien" tant pour les notes que le rythme et le "joli son" mais qu'il manque la magie...

Alors V.V le fait chercher stimulant quelque peu son imagination, puis

quand Ariel a trouvé quelque chose qui lui plaît, V.V le fait répéter, 2, 3, 10 fois, jusqu'à ce qu'Ariel lui dise qu'il sent qu'il va pouvoir retrouver cette qualité sonore le lendemain.

Ça me fait penser que la musique romantique n'a ni début ni fin, elle est, et elle a été toujours d'actualité (lamento d'Ariane, Nocturne de Chopin, des pas sur la neige de Debussy, le IX^e Klavierstück de Stockhausen, ...etc.) c'est en fait une sorte d'expression qui ne change plus de l'âge adulte à la vieillesse : cf. le film coréen "trop jeunes pour mourir".

Var. 25 au lieu de la noire et 4 triples, V.V propose une noire liée à un quintolet de triples que l'on joue en léger ralenti, en donnant une résistance aux notes, en les empêchant de courir sous nos doigts.

Il ajoute de faire attention de ne pas faire un accent sur la première des notes brèves qui suivent la longue noire, car le piano diminue par nature, et il faut en tenir compte dans sa manière de phraser.

Dans cette variation 25, V.V donne l'exemple d'un accord de do min dans l'aigue puis du même dans le grave et dit : ce n'est pas le même, et pourquoi ? : à cause des harmoniques ! V.V continue en disant que dans cette var.25 il y a beaucoup de relation harmoniques inusuelles, peu communes, et qu'il faut, c'est un devoir pour l'interprète sensible, de les faire ressortir par une rhétorique, une diction, un temps différent, un équilibre entre les voix différent...

Pour V.V le normal, la moindre des choses est que l'élève joue par cœur, sinon il considère le travail pas fait.

Var. 26 V.V dit que dans ce registre les sextoletts de doubles ne doivent pas être liés, sinon on n'entend rien. (*Comme dans la Pathétique de Beethoven où dans l'allegro du premier mouvement on doit articuler le pouce d'une manière claire et non pas faire un vulgaire trémolo : cf. Cyril Huvé*). V.V demande à Ariel de jouer sa M.G seule car il a entendu qu'il ne la savait pas (comme pour moi dans Ricordanza) et ajoute qu'il est très important de savoir cette M.G car le chef conduit avec ce motif et pas avec les doubles croches ! Ce sont les sextoletts qui doivent s'intégrer dans le tempo du chef, évidemment pas le contraire !

Dans le rythme trochaïque de cette var.26 il ajoute "thinking big notes, missing fast notes" (ce qui veut sans doute dire que quand on pense trop aux notes longues sur le temps on oublie d'articuler distinctement la brève).

Var.27 Pour Bach, ce n'est pas comme pour d'autres compositeurs, le saut mélodique d'octave était important : ça implique de ne pas le bousculer, de ne pas bâcler le son, d'au contraire le chanter, l'articuler, le distinguer.

Var.28 ne pas garder la main ouverte pour la garder souple.

Du travail du trille.

V.V recommande de travailler les trilles en faisant d'abord le simple aller-retour c'est-à-dire 3 notes (ex. mi/fa/mi) puis 4 notes en commençant par la note auxiliaire, puis 5 en commençant par la note principale, puis, 6, 7, 8.

Puis, avant de commencer le travail du trille continu, travailler de même par 3, 4, 5, 6, 7, 8 notes, mais à chaque fois en commençant par une note longue. Il ajoute de ne pas commencer les notes rapides avant d'être prêt mentalement et physiquement à le faire. Il ajoute de ne penser qu'aux notes longues :

Ex. par 3 : MI—fa.mi.FA—mi.fa.MI— etc.

Ex. par 4 : FA—mi.fa.mi.FA—mi.fa.mi.FA—mi.fa.mi etc.

Et ensuite s'entraîner au trille continu, avec que les doigts dans l'échappement, que les doigts avec un léger élan, avec doigts + rotation... Etc.

Violaine :

Pour les accords des **variations symphoniques de Schumann**, V.V montre à son habitude non pas directement en jouant le même morceau, mais en choisissant un autre où il y a une similitude.

Il choisit donc de montrer comment il tien son 5° doigt dans le Grandioso de la sonate en si min. de Liszt où la main est quasi verticale, les doigts plongent presque directement dans le clavier, le 5° est dans cette verticale.

Puis il montre dans un passage similaire de Scriabine.

Il expliquera par ailleurs, que sur une note longue tenue par ce 5° doigt, on peut donner l'illusion d'un crescendo de la mélodie en réalisant effectivement un crescendo avec l'accompagnement (et éventuellement accoupler ce crescendo à un élargissement du tempo pour rendre le passage plus gros, gras, imposant...)

Bach, prélude fa min. K.W.2.

Quand on ne joue pas ensemble les doubles notes (ces tierces sont faciles) cela signifie que les doigts sont trop faibles et qu'ils ne supportent pas le geste de lever sur la croche à contretemps et le geste de poser sur la croche suivante qui est sur le temps.

Quand les doigts sont trop faible il préconise de prendre les notes, d'avoir ce geste de préhension (to take).

Un peu plus loin dans le passage où la M.G joue sur le temps et la M.D enchaîne 3 doubles pour compléter le temps, et où les mains sont emmêlées car le piano n'a pas deux claviers comme le clavecin, il lui recommande de jouer la M.G un peu de côté. Violaine jouait avec les doigts de la M.D verticaux et il lui explique que là, vu la qualité sonore désirable, on ne peut pas avoir ce genre de toucher.

V.V "Si tu n'apprends pas en mémorisant tes gestes, tu dois tout jouer de tête, alors pense, rappelle-toi que la mémoire intellectuelle est la plus faible,

qu'elle est de plus sujette à tous les problèmes émotionnels, chose que la mémoire physique ignore complètement".

V.V "Trouver le tempo en dirigeant (comme si nous étions un chef d'orchestre) pour soi l'œuvre".

Plus loin dans la fugue, lors de l'entrée de la Réponse, il ne veut pas que l'autre voix disparaisse, au contraire, le contre-sujet doit continuer avec une certaine intensité : il faut qu'il y ait deux choses, et non pas la Réponse jouée avec trop de relief ce qui donne qu'une chose, c'est-à-dire une mélodie accompagnée. Une fugue est une polyphonie, jamais une chanson avec un chanteur qui éclipse tous les autres participants.

Konstantin LIFSCHITZ.

18/8/2008 : Op 66 Chopin.

L'élève joue en entier, à la fin K.L demande "quelles sensations ?" Elle répond "moins bien que hier". Il enchaîne immédiatement en lui faisant répéter 10 ou plutôt 20 fois l'accord FF sous la descente chromatique. Il fait travailler par cœur et cherche le but musical : ici, à avoir vraiment la nuance FF de l'accord.

Au bout de 20 fois il s'énerve et dit "ça ne sert à rien, il faut prendre un tempo plus lent et se concentrer". Puis il la laisse répéter la M.D seule.

Puis il la fait reprendre du début où il la laisse longtemps chercher le tempo (il reste à côté d'elle, ne se sert pas de l'autre instrument pour donner le moindre exemple... Il fini par lui dire "qu'il faut avant la première note avoir décidé du tempo dans la tête".

Puis après la toute première note, cette ronde, il lui suggère de jouer l'arpège à 2 mains de manière à faciliter le decrescendo.

Puis il passe à tout autre chose : la partie centrale en ré b maj. Là, oui, il se met au piano et donne l'exemple : ses doigts n'ont pas un geste de préhension mais au contraire descendent d'un bloc de la toute première articulation qui relie le doigt à la main. Je le vois aussi enfoncer/pousser les touches d'un geste qui part de l'épaule (*comme V.V le montait pour des FFFF en se servant alors de ses doigts pour soulever tout son corps*) mais ici, bien sûr tout n'est que P, PP, MF il ne se soulève pas, mais par contre on voit bien que toute l'énergie part de l'épaule.

Puis il la laisse passer de nouveau à l'arabesque chromatique qu'il lui laisse répéter 10, 20 fois pour changer un doigté, avant de l'interrompre en disant "on n'a pas le temps"

Est entré un nouvel élève, qui joue **St François de Paule de Liszt**. Il laisse jouer (par cœur) en entier.

Ses commentaires sont : "il vaut mieux jouer n'importe quoi que s'arrêter" et

"Pourquoi reprendre du début du passage ? Il faut beaucoup mieux connaître la musique !" et enfin : "travailler avec plus de soins"

Même si les élèves ne sont pas de niveau par rapport à son enseignement, je trouve qu'il ne les a pas aidé en montrant par ex. des gestes. Il faut que l'élève demande "que dois-je changer" pour qu'il dise (un peu) ce qu'il faut faire.

Je trouve cet enseignement pas très honnête, même si ses élèves à Berlin sont certainement bien meilleurs, ceux-là ont payé leur stage, et il aurait du leur en donner pour leur argent. Si je retourne écouter un de ses cours (*car j'ai un tellement bon souvenir de son interprétation des 48 préludes et fugues de Bach, puis, plus récemment des Ricercare à 3 et à 6, de son Frescobaldi et des 3 sonates op 31 de Beethoven*) que ce sera pour l'écouter donner un cours à un élève de niveau suffisant.

Bruno RIGUTTO.

20/8/2008 : **Brahms/Paganini.**

Pour le **thème** B.R demande des arpèges très mordants (du coup ils sonnent sec à mon oreille)

Var.1 bien stacc.

B.R parle du concours "Pourquoi avoir choisi cette œuvre si tu n'arrives pas à la jouer au tempo. Si le seul intérêt est de te faire peur, de te connaître mieux, pourquoi pas, mais tout le monde connaît ça par cœur

Var.2 Mais, ces doubles notes ! Pour ne pas te fatiguer : joue-les en tiroir (mouvements de tiroir = avancer/reculer la main)

Var.3 Travailler avec des arrêts pour assurer à chaque fois la position.

Var.4 Surveiller le pouce M.G lors du retour du saut, et quand le trille est à la M.G surveiller le pouce M.D.

Var.5 B.R finalement corrige la hauteur du tabouret : Quand c'est difficile, ça demande d'être assis plus en hauteur !"

Var.7 B.R "comment ce serait si tu devais jouer FF ? Ici, c'est seulement F ! Et travaille ta M.G seule : tu ne fais qu'accompagner avec elle, on sent bien que tu ne la joue pas d'une manière lucide."

Var.8 B.R assurer les Dom/Ton de la M.G, tout le monde entend ça !

Var.11 B.R Poignet ↕ bien souple M.D, avec contrechant du pouce M.G.

Beethoven Sonate op.10 en Ré maj.

B.R laisse jouer la jeune japonaise le 1^{er} mouvement en entier. Sans qu'elle s'arrête il donne quelques directions, il joue en même temps qu'elle quelques notes qu'il souligne ainsi de son phrasé, il commente une pédale, de corriger quelques nuances ; puis il lui demande de reprendre "gai" et moins de pédale afin de donner "quelque jeunesse".

B.R joue avec préhension, apparemment.

2^{ème} mouvement Mesto, mais ce n'est pas très triste ce qu'elle fait !

Lors du récitatif, B.R dit "il faut que tu projette : joue fort !"

B.R laisse l'élève tranquille même si elle fait les gestes pianistiques contraires à ce qu'il a montré.

Ce genre de cours ne peut se donner qu'avec des élèves assez avancés pour pouvoir jouer et écouter et mémoriser les conseils du prof.

Mais tel qu'il le fait cette pratique pédagogique fonctionne très bien !

B.R : "il faut que tu trouves quelqu'un qui te fasse travailler en détail, au conservatoire de Moscou ils ont trois cours par semaine, ici il n'y en a que deux et c'est insuffisant !"

Debussy : arpèges composés.

B.R compare cette étude à Charlot : les films muets sont exactement de la même époque. Il marche comme Charlot tout en chantant les mesures 40/45.

Il faut plus orchestre cette étude : trombones, guitare, Charlot, comme si on faisait des ronds de fumée avec sa cigarette, comme si on grattait les cordes de piano (aeolian harp de H. Cowell) et B.R gratte les cordes... comme si on allait entrer dans une zone d'ombre, et pour ces arpèges "c'est le bras qui les font" pour la mélodie au pouce gauche : maintenir le pouce droit et vertical.

Penser les sauts mélodiquement (comme si c'était une simple mélodie) ça peut grandement aider à être propre dans sa technique.

B.R dit "quand on est né avec une si belle sonorité, il ne faut pas dormir, il faut la décupler en fantaisies !"

B.R cite J.Ph. Collard "avec de grandes mains on a des problèmes de garage" pour signifier qu'avoir des mains plus petites n'est pas un mal !

B.R : des divers types de staccato : "sec mais pas bête, le sec de Bartók est différent du sec de Prokofiev qui est Russe, du sec de Chostakovitch, ici le sec est pour créer une caricature

B.R : En France on abuse de la sourdine. Ce qu'il est possible de faire avec ses doigts il faut le faire. Pression, dépression digitale : oui, la sourdine non, la sourdine est un timbre, c'est comme parler du nez, la sourdine est un

timbre, un spectre sonore et, en aucun cas un atténuateur de décibels.

Pour faire ressortir le thème dans les accords "affermer le doigt" sans cependant rendre le son dur.

La Chaise-Dieu

Arrivée 30 octobre 2008, 16h15.

Dès mon arrivée je joue à Cyril pour les sonorités opposées (puisque je suis venu pour les 12 études de Debussy)

Cyril propose de changer de son à chaque note de l'intro (M.1 &2) et pour le dolente suivant ré/do/si--/mi-- | mi/fa-- | mi/fa—

Cyril propose de faire en toute simplicité le doigté de l'animando (avec les deux pouces sur la note centrale du ténor. Quant aux fa très graves, ne pas s'occuper de leur rythme en croche, ils vont sonner dans la pédale, il n'y a pas pour lui à rechercher une troisième pédale ou un autre artifice, pour Cyril on reste dans l'écriture de la musique romantique où la croche est une intention pas une réalité sonore.

Cyril me fait travailler les accords sans la gamme chromatique afin de bien différencier le legato de ces accords à la M.D de ces mêmes accords lourés à la M.G. (M.15 et suivantes)

Pour les arpégés M.53 Cyril propose de les commencer un peu avant le temps afin de ne point trop les serrer & que la mélodie elle, commence sur le temps.

Debussy "pour les accords" :

Placer la M.G avant le saut
(notes en croix)

Donc Cyril me conseille pour avoir encore plus de chance d'attraper les notes justes de placer la M.G avant le saut de la M.D (M.D qui ne saute pas vraiment qui utilise beaucoup l'art de la substitution.

Liszt "Chasse neige" :

Placer le coude de la main qui saute vers là où il faudra que la main aille, et ne déplacer très vivement que ce qui reste à déplacer : l'avant-bras.

Liszt, dans cette œuvre invente la quatrième main (Rameau avait déjà écrit "les trois mains" mais ici Liszt va encore plus loin... Donc, parfois il faudra placer les deux coudes avant le double saut.

Chopin "op 25#6" :

Pour les tierces du tout début Cyril peut conseiller une très légère rotation.

Lever d'un geste la croche finale des montées chromatiques (par ex. M.6) afin de détendre la main.

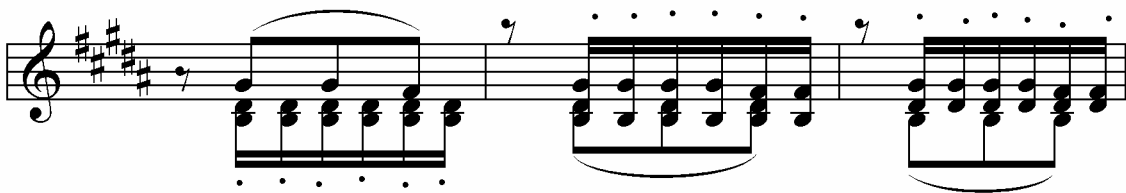
M.4 Cyril recommande les doigté (par noire) 4/1 ; 5/2 ; 4/1 ; 5/2 plutôt que l'habituel : 4/1 ; 5/2 ; 4/1 ; 3/2 (ce dernier 3/2 en extension durcit la main).

Pour les tierces M.23, Cyril recommande des mouvements de tiroirs (comme Bruno Rigutto) : Ré/fa 4/2 en sortant & Mi/sol 5/1 en entrant ; Cyril ne conseille pas dans ce tempo des mouvements bas/haut du poignet, mouvements qui sont trop lents.

Pour les descentes M.27 Cyril recommande d'user bien sûr de la rotation, mais aussi dans le même temps d'une vibration de la main. (Vibration haut/bas rapide de l'avant-bras).

Travailler également en accords répétés (rythme iambique) pour "mouler la main" pour renforcer la voûte de la main comme le dit B. Rigutto.

Et pour les accords qui accompagnent les gammes ascendantes (par ex. M.5) Cyril propose un travail polyphonique :



Chopin "op 25#8" :

Pour les sixtes M.D M.25, Cyril dit qu'Arrau les pratiquaient avec un pivot de la main (en rotation avec TOUS les doigts restant à raz du clavier)

Arrau trouvait également que la difficulté principale de cette étude était dans la M.G. Cyril me fait travailler ma M.G très lentement en faisant un chiquenaude à l'intérieur de mon coude afin qu'il se projette vers le grave (et revienne tout aussitôt).

Je trouve que ces deux études de Chopin pour les 3ces et pour les 6tes sont très importantes pour délier les doigts, et elles me servent à moins travailler et par là à mieux jouer Debussy, car trop de répétition nuit au charme qu'il faut donner aux études de Debussy... Alors que ces études de Chopin sont juste pour la maison, pas pour le concert...

Debussy "pour les notes répétées" 2 novembre 2008 :

Cyril arrivera (*en lisant ma méthode de piano toute fraîche où le travail est assez accentué sur la note répétée*) à dire "voilà pourquoi tu fais si bien les notes répétées" ...

Nous travaillerons un bon moment vers la mesure 60, pour des question de texte (altérations).

Debussy "pour les agréments" :

Cyril a un bien meilleur doigté que moi à la M.G M.11 : je le lui vole immédiatement : 1/2/1/3 ! Le mien était trop compliqué puisque je déplaçais le 3 de cette manière : 1/3/2/3 pour marquer les contretemps... Mais en fait le déplacement du pouce d'une touche blanche à l'autre est beaucoup plus simple et permet d'estomper totalement la M.G.

Je ne voulais pas le faire, mais je crois que ce paysage sonore plus simple est plus beau également.

Nous travaillons également vers la mesure 20 à une meilleure clarté polyphonique.

En fait Cyril ne m'apprend rien techniquement dans cette étude, mais il fait en sorte que je la joue mieux... C'est un résultat !

Debussy "pour les tierces" :

M.18/20 et 25/27, Cyril me conseille de mettre en relief le rythme trochaïque de la M.G. Sinon Cyril me conseille de tout retravailler la M.D en la jouant à deux mains pour me mettre dans l'oreille un legato plus souple et chantant tout en suivant exactement les liaisons de phrasé.

Francis Duroy :

"Il faut prendre des précautions, puis après jouer, jouer réellement sans gratouiller ni se reprendre : se servir de la concentration acquise lors de sa prise de précaution".

"Fait faire aux doigts le bon trajet"

"La justesse : c'est un bout de peau" C'est vrai car dans l'aigu un dixième de millimètre change tout.

"Vas-y, encore, et répète encore, fait tourner jusqu'à ce que ce soit bien" "Il faut graisser ça". "On souffle un instant, on se concentre, et : encore, répète..."

"On essaye de ne pas jouer en automatique, mais avec un son chanté !"

Travailler la justesse en double cordes ; travailler en aller-retour ; travailler sans l'archet (pour analyser les gestes des doigts et du poignet).

F. Duroy fait travailler lentement, tout en corrigeant l'archet, la posture, et les positions de ses doigts (toujours souples) en expliquant le pourquoi de ces positions de doigts...

Travail des notes répétées au violon :

Par 4 : répéter avec une flexion rapide de l'avant-bras aidée du poignet un peu \odot (et \nwarrow plus vite) en restant au milieu de l'archet et bien à la corde.

Par 3 : Avant-bras va \leftarrow pour 3 et, \rightarrow pour les 3 suivantes avec le poignet qui fléchit en légère rotation (environ : $\odot \nwarrow$)

Par 2 : à faire en tirant (poignet \nwarrow) ou en poussant (poignet + doigts \nwarrow). Pour mieux expliquer ce (poignet + doigts \nwarrow) on dira que le poignet fait le geste mais que les doigts servent d'amortisseurs en se pliant. Le pouce notamment se plie/déplie pour contrôler l'archet. [Et quand on le fait au talon, le poids est sur le petit doigt {sans doute pour un meilleur contrepoids de l'archet}]

Le bras est toujours horizontal par rapport à la corde jouée. Par exemple sur la corde de SOL le bras est parallèle = au sol, et sur la corde de MI, le bras est presque perpendiculaire au sol : †.

Travail des coups d'archet de base :

Gamme 2 liées/2 détachées En fait on entend tout legato, MAIS 2 notes sont faites dans un seul coup d'archet alors que les deux suivantes ont chacune leur propre coup d'archet.

Gamme 2 liées/1 détachée : La détachée emploie autant de longueur d'archet que les deux liées, et ça, ça donne de l'énergie. Energie sans accent : la vitesse d'archet joue sur le timbre. ["Que les 2/3 haut, pas au talon"]

Gamme 3 liées/1 détachée : Même principe (que les 2/3 haut de l'archet, et les 3 liées ont la même longueur d'archet que la seule détachée)
L'effet est de quatre notes liées sans accent, SAUF que le timbre la "détachée" est plus intense.

MÉTHODE DE TRAVAIL :

Bibliographie succincte :

Ne pas oublier que dans la République (III, 3/4) Platon couple gymnastique & musique !

L'art du piano : Henrich Neuhaus. (Ed. Van de Velde)

Réflexions faites : Alfred Brendel (Ed. Buchet Chastel)

Mémoire d'empreintes : Brigitte Bouthinon-Dumas. (Ed. Cité de la musique)

Liszt et la pédagogie du piano : Bertrand Ott. (Ed. EAP)

Les gestes et la pensée du pianiste : Paul Loyonnet. (Ed. Louise Courteau) et, pour rester dans des éditions Québécoises : *Petit cours d'auto-défense intellectuelle de N. Baillargeon.*

La magie du déchiffrage : Pascal Le Corre. (Ed. H. Lemoine)

La main du pianiste : Catherine Bros & Marc Papillon. (Ed. Alexitère)

Les études de Chopin : Monique Deschaussées. (Ed. Van de Velde)

Le clavier bien tempéré : Ralph Kirkpatrick (Ed. J.C Latès)

Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier : K.P.E. Bach.

Du musicien en général au violoncelliste : Xavier Gagnepain. (Ed. Cité de la musique)

Pour les ornements :

Règles d'interprétation de la musique baroque de Veilhan (Ed. Leduc)

L'art de jouer Mozart au piano P. & E. Badura-Skoda (Ed. Buchet Chastel)

Théorie :

La théorie de la musique de C. Abromont (Ed. Fayard)

Bibliographie des manières de travailler :

Pour avoir le choix entre de nombreuses manières de travailler, il est important d'avoir quelques ouvrages de référence dans sa bibliothèque afin de développer sa propre réflexion d'où sortira bientôt sa propre technique :

*Au moins une des éditions de travail de A. Cortot (Chopin préludes ou études, Schumann... (Ed. Salabert)

*Au moins un livre d'exercice (Pischna, Hanon, Schmitt...)

*Les méthodes de Couperin, Chopin, Cortot, M. Long, Moszkowski,

*L'art du piano de L. Descaves et à nouveau L'art du piano de H. Neuhaus. (Ed. Van de Velde)

Ouvrages qui permettront de regrouper *pour soi* les similarités et les différences des formules, recettes manières, méthodes & procédés de travail. Mais bien sur chacun selon sa culture pourra puiser dans les méthodes expérimentales de la physique, de la chimie pour d'autres, des entrainements sportifs, des entrainements pour les acteurs (Stanislavski, Peter Brook etc.) des entrainements militaires etc.

Par exemple, j'aime beaucoup les exercices pour acteurs de P. Brook qui consistent soit à faire réciter un texte tout en indiquant au comédien les gestes à réaliser, soit d'interrompre sa récitation pour répondre à une interrogation, ...soit etc. (*Exercice important pour jouer la sonatine bureaucratique de Satie tout en disant le texte*)

En musique c'est jouer sans être perturbé dans sa concentration ni sa mémoire par des bruits étranges, c'est arriver à lire quelques mots sans arrêter de jouer, c'est interrompre son morceau pour jouer les 4 premières notes de la V^o symphonie de Beethoven ou une gamme puis reprendre le morceau exactement là où on l'avait laissé...

CAR LA MUSIQUE EST MÉMOIRE !

*A ce propos recommandons le livre de Leimer/Giesecking. (*J'ai envie d'ajouter que personne ne songerai à entrer dans les commandos en ayant la tuberculose, et qu'il vaut mieux ne pas entrer en musique (comme on entre dans les Ordres) si l'on n'a pas de mémoire ; par contre on pourra toujours jouer en ensemble avec sa partition*).

ET COMME LA MUSIQUE EST ART, recommandons les lectures de :

Pour l'insertion de l'art dans la société :

*Ecosystème et explosion des arts de Juan Antonio Ramirez

Pour le phrasé, la diction, l'hésitation, la difficulté, l'émotion :

*Jeu et théorie du duende de F.G. Lorca (*Car l'Art n'a rien à voir avec le "beau son", la "propreté", le "style". Mais plutôt avec la mort, avec la peine à jouer, la difficulté : le stentando italien...*)

*La formation de l'acteur de Stanislavski

*Dictionnaire de rhétorique de G. Molinié

*Musiques inspirées par les écrits : plein. (*Même dans sa construction*).
*Musiques inspirées par des découvertes : plein. (De la cantate du café de Bach aux œuvres de Xenakis usant de l'expansion des gaz). *Musiques inspirées par la sculpture : Liszt, oui mais il doit y en avoir d'autres. *Mais on sculptera le son comme le compositeur à sculpté les vides et les pleins de son œuvre.* *Musiques inspirées par des peintures, Liszt encore, Granados, Moussorgski etc. *Musiques inspirées par la politique (incluant la guerre) : plein (opéras). *Musique inspirées par la stratégie : la musique est stratégie. *Musiques inspirées par l'architecture ? Nuper rosarum flores de Dufay, ou la Villa d'Este de Liszt. *Mais en revanche, sans cesse présente dans la construction musicale.* *Musiques inspirées par des vidéos, des photos plein (toutes les musiques des dessins animés de diaporamas etc.) *Musiques inspirées par la nature : plein, plein, plein. *Musique inspirées par la danse, le

sexe : plein... **Liste à continuer pour soi...* Un savoir encyclopédique ne sert à rien pour être un bon artiste musicien. Mais être un ignare et croire que l'instinct musical suffit, c'est être un perroquet qui répète sans entendement ce que sa mémoire a ingurgité ou, dans le meilleur des cas, filtré.

Maintenant, voici mon résumé (qui ne pourra jamais remplacer le votre) des quelques dizaines de livres sur le piano que j'ai pu lire :

De l'économie de mouvements :

On parle souvent de l'économie des mouvements au piano. Il y a même des personnes qui vont jusqu'à préconiser de poser une gomme sur le dessus de la main puis de jouer sans la faire tomber. Si on peut penser que cet exercice est nécessaire pour faire comprendre que la main doit être **calme** pourquoi pas ! Mais...

Mais jouer de cette manière à vie, est antinaturel. Jouer du piano, ce n'est pas adopter le "Kung Fu du style de l'ivrogne" où le pratiquant doit arriver à faire un combat acrobatique sans renverser le bol rempli d'eau qu'il porte... (*Mais j'ai un peu honte de réduire ce style de Kung Fu à ce contre-exemple...*)

L'économie de mouvement ce peut être englober plusieurs notes dans un seul geste *où les doigts* au lieu d'appuyer chaque son et d'articuler sans cesse, *sont les supports* d'un geste ample qui part d'un ensemble musculaire puissant (*puissant par rapport aux doigts qui sont fluets*) comme la main et son articulation le poignet, l'avant-bras et son articulation le coude, le bras et son articulation l'épaule, le buste, voire rarement les jambes.

Mais bien sûr, ses doigts seront entraînés à l'articulation individuelle, nous devons même entraîner le pouce à une articulation verticale, et nous devons également entraîner les doigts à la précision nécessaire pour qu'ils arrivent avec leur pulpe au centre de la touche. Le centre de la touche est la cible du claviériste, tout comme le centre de la cible est le but de l'archer ou du champion de tir.

Car les doigts/supports doivent être actifs et pleins de vie, jamais morts et raidis.

Des gestes fondamentaux :

*Abaissement/élévation des doigts ("la touche fait remonter le doigt" ce qui veut dire qu'on n'a pas besoin, sauf quand on doit passer sur les touches noires, de relever plus haut les doigts). Il faut savoir qu'une inclinaison de quelques degrés (10°) du poignet vers le bas, libère l'action des doigts. *Par contre cette inclinaison rend difficile le jeu du pouce sur les touches noires, selon le répertoire abordé il sera préférable de n'avoir*

aucune inclinaison du poignet afin d'avoir des "doigts tous terrains"...

Les exercices de notes répétées et de trilles avec plusieurs doigts sont fondamentaux : les gammes, arpèges & doubles notes en découleront. Mais ils seront travaillés de pair car il ne sert à rien de s'acharner sur une difficulté : le **travail complémentaire** étant tout aussi efficace !

Les notes répétées sur les blanches et noires servent à sentir les relevés minimum/maximum.

Les trilles à 2, 3 ou 4 doigts à stimuler la vélocité.

Les passages (gammes arpèges) inversement amélioreront les trilles autant que les trilles et notes répétées les amélioreront, et je redis qu'ils seront travaillés de concert.

*Par rapport à l'abaissement/élévation des doigts les gestes suivants (rotations, élévations/abaissements etc.) seront là pour aider l'action des doigts et/ou pour directement fabriquer le son, les doigts étant seulement le support extrême de l'action.

*Rotation (Rappel : **Supination = paume vers le haut** & pronation)

*Flexion latérale du poignet

*Élévation/abaissement du poignet (soit les doigts restent en contact, soit ils perdent le contact du clavier).

*Élévation/abaissement de l'avant-bras

*Translation latérale de l'avant-bras (le coude reste généralement de niveau)

*Avancer vers le fond du clavier/sortir vers le bord du clavier (C'est ce que Cortot appelle les "*mouvements de tiroir*" ...tiroir que l'on ouvre ou ferme).

*Élévation/abaissement du bras (par les muscles de l'épaule & du dos)

Travailler la plupart de ces gestes sans note tenue, mais aussi avec doigt témoin (non enfoncé), doigt(s) enfoncé(s) qui servent de point d'équilibre et/ou d'appui.

TOUS CES GESTES VONT permettre la SOUPLESSE des doigts (permettre leurs chevauchements, leurs glissés, mais aussi les gammes & arpèges, les glissandi, les sauts, mais il faudra tout de même travailler leurs étirements latéraux afin qu'ils deviennent vraiment "tous terrains").

Durant toutes ses actions du haut du corps, n'oubliez pas de tenir vos abdominaux fermement comme dirait mon prof de gym...

*Et ne pas oublier les mouvements du buste (pencher en avant ou en arrière, incliner à droite ou à gauche : ce qui implique un travail des jambes pour garder un bon équilibre !)

De tout ceci il en découle les techniques fondamentales.

I1 en découle

les techniques fondamentales :

*Avancer/reculer en glissant sur une ou plusieurs touches enfoncées.

* Notes répétées & trilles (digitaux)

*Pivots sur le 2, 3 ou 4^o doigt pour la flexion latérale du poignet ou appui sur un des doigts pour la flexion verticale du poignet (ou combiner les deux mouvements précédents pour créer un geste circulaire).

* Accords brisés, trémolos & trilles pour la rotation de l'avant bras (tourne = **supination = paume vers le haut**, & pose = **pronation**)

* Gammes * Arpèges & *Accords

De la souplesse :

Sans souplesse il est impossible de jouer.

Couperin le disait déjà : j'ai plus de mal avec la M.D des hommes qui sont habitués à manier le sabre ; la main des femmes est plus souple, n'étant pas entraînée aux durs exercices virils...

La souplesse sera d'arriver à faire le grand écart entre tous ses doigts, mais aussi de pouvoir les faire se chevaucher aisément.

Pour les exercices, je renvoie aux livres de stretching des sportifs (qui ont un grand arsenal de nouvelles techniques et que le piano n'a pas eu autant de scientifiques et de chercheurs)

Mais il y a plus à faire que s'étirer les doigts que statiquement et dynamiquement.

Des équilibres :

Comme pour les sportifs l'équilibre est fondamental au piano.

De la manière de s'asseoir dépend une bonne partie de la justesse et de la qualité du son ! S'équilibrer tout autant par la force gravitationnelle que par la tonicité de nos muscles.

Puis sur chaque doigt, arriver à équilibrer (grâce au bras, l'épaule, l'avant-bras) sa main afin qu'elle soit le plus mobile (et souple) possible.

Des équilibres (et des déséquilibres volontaires (comme en sport) va naître l'aisance. Car on ne peut pas faire une bonne rotation, ni une bonne flexion carpienne sans s'être volontairement équilibré. La meilleure manière de s'équilibrer est à choisir, toujours, en fonction des caractères et des devenirs musicaux.

Avancer/reculer :

Souvent appelés « mouvement de tiroir » (comme si on ouvrait et fermait un tiroir d'un meuble) ces mouvements sont fondamentaux.

Parfois on les fait sur des touches déjà enfoncées pour préparer les notes suivantes sans perdre le legato, souvent on les fait avant de jouer la/les note(s) pour se mettre dans la position la plus idoine.

Il faut maîtriser ces gestes très simples avant de faire des gammes, arpèges accords car ne pas les maîtriser peut conduire à des crispations...

1 : Du passage du pouce :

1a : Des gammes :

Rappel : "*il faut savoir qu'une inclinaison de 15° du poignet vers le bas, (donc la main est plus haute d'environ 2 centimètres que l'avant-bras) libère l'action des doigts. Par contre cette inclinaison rend difficile le jeu du pouce sur les touches noires*"... Donc pour certaines tonalités (comme la plupart des tonalités qu'emploie Mozart, Rameau, Couperin, etc. cette inclinaison sera favorable au jeu et libèrera les doigts, mais pour les gammes (ou arpèges) à 5 doigts de Liszt, Chopin etc. elle n'arrangera pas toujours le jeu selon la tonalité et sa topographie propre.

Position de la main dans les gammes : rappel : la position n'est jamais fixe, elle s'adapte à la topographie de la gamme, donc il s'agit d'indications générales et non dictatoriales.

**Déjà du temps de Chopin on trouvait antinaturel les écoles qui préconisent d'incliner la main du côté du pouce (ce qui oblige à remonter et sortir un peu le coude) donc je n'en ferai pas plus mention.*

*Position "Clémenti" Le pouce est sur le bord de la touche blanche, le 5° juste à la lisière des touches noires.

(Le pouce gagne en facilités pour passer sous la main ; son de PPP à FF.

*Position "Chopin" Le pouce et le 5° sont quasi sur un même plan (Le 5° reste plus rentré que le pouce, le poignet n'est pas latéralement en bout de course)
(Le pouce garde des facilités et les autres doigts en gagnent dans de nombreuses positions).

*Position "Russe" Le pouce et le 5° sont sur un même plan, le poignet est

quasi en flexion latérale maximum.

(Le pouce peut désormais passer tout autant par-dessus que par-dessous avec même de grands mouvements circulaires ; son de PP à FFF. Position excellente pour les (trop) grandes salles, et, pour tout un répertoire de haute virtuosité).

Comment va-t-on aider l'accompagnement du passage du pouce autrement que par une position de main ? Parfois, selon les écoles, la position oblige à trouver des solutions... Quoi qu'il en soit pour mieux exprimer le contenu expressif de la musique, toutes les aides sont bonnes, en voici quelques-unes. (*Et selon la conformation de sa main il reste à y ajouter sa propre solution*).

1 : élévation du poignet lors de la pose du doigt précédent le passage du pouce.

2 : progressive flexion latérale du poignet pour diminuer le passage sous la main du pouce (inconvenient évident : il faut remettre immédiatement et pas brutalement néanmoins la main en place)

3 : combinaison des deux mouvements précédents ce qui donne des mouvements circulaires... (*En fait, pour moi, les deux techniques précédentes sont là pour arriver à ce résultat*).

4 : passage du pouce par-dessus : bien sûr, comme dans le 3 précédent, la pose du pouce correspond au moment où le mouvement demi-circulaire repart d'en bas.

Au conservatoire de Moscou (*comme ailleurs, mais peut-être plus qu'ailleurs*) on fait travailler les gammes dans tous les tons avec le doigté unique 1/2/1/2/1/2/1/2 etc. puis 1/3/1/3/1 etc. puis 1/4/1/4/1/4/1 etc.

Mais dans de nombreux cas il n'y a pas de passage de pouce : rappelons l'étude op.10#2 de Chopin où la gamme est jouée uniquement par 3/4/5...

Et force est de rappeler le doigté de J.S. Bach pour la gamme de DO dans le Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (1720) :

Ascendant : 3.4.3.4.3.4.5 (et à la M.G 3.2.1.2.1.2.1.2)

Descendant : 5.4.3.2.3.2.1

Doigté qui ne ressemble pas vraiment au doigté de Purcell (*Purcell qui utilise surtout le 3° à cause de sa taille majeure sui lui permet plus facilement de chevaucher les autres doigts plus courts, ce qui ne veut pas dire qu'il faille lier, juste préparer un peu le doigts vers sa position suivante*).

Ascendant sur 2 octaves : MD = 1.2.3.4.3.4.3.4.3.4.3.4.3.4.3.4.5

M.G = 5.4.3.2.3.2.3.2.3.2.3.2.3.2.1

Descendant sur 2 octaves : M.D = 5.4.3.2.3.2.3.2.3.2.3.2.3.2.1

M.G = 1.2.3.4.3.4.3.4.3.4.3.4.3.4.3.4.5

1b : des arpèges

Comme il va être question du passage du pouce, afin d'éliminer tout malentendu, en premier nous dirons que le pouce passe *naturellement* sous la main et qu'il suffit de regarder sa main pour comprendre qu'il ne peut en être autrement. *Le passage du pouce d'une autre manière est le résultat d'un travail particulier pour des causes également particulières. Par exemple Mozart qui se veut le champion du piano naturel (par rapport à Clémenti dont il ne comprend pas la virtuosité des gammes en tierces) n'obligera jamais un autre passage du pouce que "par-dessous la main".*

Les doigts seront : soit supports du poids, soit articulés, soit mi articulés/mi supports.

Du passage du pouce pour la montée M.D, et la descente M.G :

1 : La main se met en équilibre sur le 3° (ou le 4°) le pouce se rapproche du 3° (ou du 4°) –*sans, si possible, déformer l'empreinte des 2° et 3° (et 4°)*– et va bondir sur sa note. Le pouce n'est pas physiquement lié à la note suivante, mais si le transfert du poids est bien réalisé la microcoupure du son ne se percevra pas.

2 : Le pouce sera lié physiquement à la note suivante, pour cela beaucoup de souplesse dans la flexion latérale du poignet avec une légère élévation en même temps afin de créer un léger mouvement circulaire.

3 : Le pouce prend la place (généralement) du 5° doigt, et donc ni ne passe par-dessous, ni par-dessus. Ce geste est très employé depuis Liszt et ses arpèges en doubles notes [Exemple : ré/fa puis la/ré qu'on rejoue d'octaves en octaves].

4 : Le pouce par-dessus le 3° ou 4° ou 5° doigt (souvent quand on vient d'une touche blanche et que le pouce doit se poser sur une noire). Le poignet se soulève plutôt verticalement avant de s'abaisser au moment de la pose du pouce.

On peut ajouter au pouce un mouvement ellipsoïdal (ou circulaire comme une hélice), mouvement qui repartira, qui rebondira, qui se régènera à chaque fois à partir du fond de la touche.

Du passage du pouce pour la descente M.D, et la montée M.G :

1 : (*doigts supports ou mi articulés/mi support*) le 3° (ou le 4°) se rapproche du pouce (donc la main ne passe pas totalement au dessus du pouce) puis va bondir sur sa note.

Le pouce n'est pas physiquement lié à la note suivante, mais si le transfert du poids est bien réalisé la microcoupure du son ne se perçoit pas.

2 : (*doigts plutôt supports articulés*) le 3° (ou le 4°) passe totalement au dessus du pouce et sera lié à la note précédente jouée par le pouce.

3 : pour des arpèges FF et FFF en même temps que l'on déroule 4,3,2,1 on pivote la main en rotation/pronation pour brusquement détendre cette pronation lors de la pose du 4° ou du 3° (ou du 5°). Cette rotation ajoutée à tout le poids du bras, du corps permet un très grand volume sonore.
Cette dernière technique vient d'Arrau, et peut-être par filiation de Liszt...

Au conservatoire de Moscou (*comme ailleurs, mais peut-être plus qu'ailleurs*) on fait travailler les arpèges dans tous les tons avec le doigté unique : 1/3/1/3/1 etc. puis 1/4/1/4/1/4/1 etc. et 1/5/1/5/1/5/1 etc.

1c : Du passage d'un doigt par-dessus un autre :

Outre le passage du pouce, souvent on devra passer le 3° ou le 4° au-dessus du 5° (Chopin) et, par extension, n'importe quel doigt au-dessus ou au-dessous de n'importe quel autre doigt.

Dans sa célèbre étude op. 10#2 Chopin nous fait jouer la gamme chromatique avec le doigté 345 45 45 345 (*à partir de ré# en montant*) où donc nous passerons PAR-DESSUS le 5° : soit le 4° soit le 3° doigt.

Personnellement je préfère le doigté avec toujours le 3° sur les touches noires ce qui donne 345 35 35 345 (à partir de ré# en montant) ou 345 34 34 345.

A la descente au contraire nous passerons le 5° PAR-DESSOUS soit le 4° soit le 3° doigt. Soit (*à partir de do en descendant*) 543 53 53 543 ou en utilisant le 4° doigt : 543 43 43 543...

Selon les tailles respectives de ses 3°, 4° & 5° doigts on pourra préférer un doigté et le travailler jusqu'à être totalement libre, souple & égal, mais il faudra tout de même connaître un peu les autres, au cas où...

2 : des sauts :

* : sauts à raz du clavier (comme en glissant)

* : sauts en courbe.

L'équilibre au départ du saut comme à son arrivée est primordial.

On pourra travailler les sauts en faisant des mouvements hyper rapides. Ne

pas jouer à l'arrivée du saut tant que tous les doigts ne sont pas en place sur les bonnes notes. Bien sûr, si la musique le permet, essayez de mouler votre main sur les notes d'arrivées avant même le commencement du saut (*penser toujours à l'ensemble des notes à jouer après le saut & pas seulement à celle(s) qui sont l'arrivée même du saut, mais à toutes celles que la main peut embrasser dans une seule empreinte*).

On peut prévoir de placer le coude, voire le buste avant le saut, de façon à déplacer hyper vivement que l'avant-bras. S'il n'y a pas cette anticipation soit du coude soit du buste dans les très grands sauts, le fait de déplacer dans le même temps buste et/ou coude peut-être un nid à fausses notes.

Quand il n'y a pas le temps de le faire juste avant le saut, parfois on peut prévoir si la musique le permet de déplacer son buste une ou quelques mesure avant...

3 : des accords :

Accords plaqués avec la plus grande simultanéité possible.

Accords arpégés (à la manière se la harpe) en général en allant du bas vers le haut, sauf si la conduite mélodique demande d'aller du haut vers le bas, ou encore de commencer par le milieu puis le bas, puis le haut (ou milieu/haut/bas)

Pour les grands accords la souplesse ainsi que l'équilibre est primordial. L'équilibre d'un accord passe aussi par le domaine du son : ainsi souvent il faut faire ressortir telle ou telle note de l'accord que l'on pourra faire soit par une projection individuelle d'un doigt (*Etude op. 52#2 de C. Saint-Saëns*), soit par un déséquilibre volontaire vers tel doigt (*ceci est le cas le plus fréquent, car en général la mélodie reste dans la voix supérieure des accords de la M.D.*).

Quelqu'un comme Bruno Rigutto préconise de jouer les accords seulement par des gestes de haut vers le bas. *Personnellement j'ai appris autant à les poser de haut en bas qu'à les arracher de bas en haut, ou de les jouer digitalement tant de haut en bas que par un geste de préhension de l'intérieur du clavier vers l'extérieur, (voire très rarement de *projeter les doigts en chiquenaude)... et je trouverais dommage de se priver de toutes ces couleurs au profit d'un geste unique qui donne un son beau et émouvant certes, mais qui n'exprimera que très difficilement l'ironie, la haine et la violence, le hurlement ou la peur, sans parler du désir.*

Pour les accords arpégés : poser les doigts sur les touches et par une rotation de l'avant-bras, (*éventuellement prolongeant l'énergie de l'épaule ou du bras*) égrainer les notes. (Parfois on pourra aussi s'aider de l'articulation des doigts).

4 : des doubles-notes :

Comme pour les accords, à moins d'une demande expresse, les doubles-notes seront jouées avec la plus grande simultanéité possible, et le plus grand équilibre possible.

Au niveau de la souplesse, *les secondes majeures demandent le poser le pouce à plat sur deux touches, et demandent de fréquents glissés de doigt (*que l'on ne peut pas faire avec des doigts raides et bloqués*) ;

*les tierces demandent aux doigts de fréquents chevauchements (*si on choisit de bons doigtés il n'y a pas d'étirement, même pour les petites mains, mais les doigtés dans les partitions ne sont pas toujours bons en ce sens...*) ;

*les sixtes pour les grandes mains vont demander des étirements et des chevauchements, pour les petites mains (*puisque elles vont tout jouer avec le pouce*) il ne restera que les chevauchements.

*Selon la taille de la main les quartes, les quintes seront à traiter comme les sixtes soit comme les tierces...

Travailler une voix liée à raz du clavier, l'autre extrêmement détachée avec une très grande articulation du doigt. *Puis inverser les rôles.*

Travailler une voix en trille (ou rapide) tandis que l'autre est en tenues lentes). *Puis inverser les rôles.*

5 : de l'équilibre des dynamiques :

Une des grandes beautés du piano est d'arriver à faire des plans sonores (très) distincts.

Pour s'entraîner à jouer avec une main douce et avec l'autre fort on jouera tout d'abord en alterné main douce/main forte puis le contraire, main forte/main douce en ressentant le plus précisément possible nos efforts musculaires. Puis après essayer de jouer ensemble en se souvenant de ces efforts musculaires différents. Bien sûr il faut réessayer plusieurs fois avant que ça fonctionne, il faut laisser au cerveau le temps d'arriver à ce connecter avec notre volonté et notre désir...

Agir de la même manière quand c'est une partie de la main qui doit jouer fort et l'autre partie de la main qui doit jouer fort. *Exemple : la mélodie, souvent au 5^o doigt de la M.D. doit être jouée plus fort que l'accompagnement joué par les autres doigts. (Par ex. sonate clair de lune de Beethoven) sentir alors le poids et*

l'élan que l'on dirige vers le 5° et sentir la légèreté et l'effleurement des touches par les autres doigts puis essayer de mettre ensemble...

Puis, sans se décourager, on arrivera peu à peu à faire un crescendo dans une partie pendant qu'on fera s'éloigner peu à peu le son dans un decrescendo dans l'autre partie !

6 : De la manière de relever les doigts :

Au piano une fois la note actionnée on ne peut plus agir sur le son dans sa durée, par contre au moment de relever la touche, on peut de nouveau agir sur le son : soit en le coupant brusquement, soit en abaissant lentement l'étouffoir (c'est-à-dire en relevant lentement le doigt, comme si la touche le poussait imperceptiblement vers le haut...)

De cette manière on pourra imiter la guitare, le pizz de violoncelle, la manière de parler des humains (*1) etc. C'est donc de la plus grande importance pour un jeu qui signifie et qui donc est expressif.

(*1) *Ecoutez le pianiste de Jazz D. Squiban comme il parle bien avec son piano, et comme ce peut être un modèle de diction pianistique pour interpréter Schumann et son "Dichter spricht".*

Au piano une fois la note actionnée on ne peut plus agir sur le son dans sa durée ; en fait cette phrase est vraie pour les doigts, mais fausse pour la pédale car après avoir joué/puis relevé le doigt, on peut une fraction de seconde après le relevé du doigt abaisser la pédale pour "prendre" ce qui reste du son (Berio le marque dans sa Sequenza, mais M. Bourdoncle le fait faire également chez Beethoven.

7 : Du rythme :

Au piano (comme partout en musique) la technique du rythme est essentielle !

Dans les exercices de Hanon, de Pischna, Cortot, etc. elle n'apparaît pas, dans les 51 exercices de Brahms très peu...

...Alors que dans les inventions de Bach, le phrasé et le rythme sont au cœur de l'apprentissage, chez Czerny on peut trouver un peu ce genre d'étude, mais c'est une **folie que de supprimer dans la technique de base la rythmique, les harmonies, les phrasés !**

Il y a plusieurs sortes de rythmes de base :

*Le rythme pulsé (aux pulsations humainement régulières) [*dans les musiques militaire, de danse, de cérémonies*]

*Le rythme boiteux (aux pulsations irrégulières) [*qui peuvent être dansées aussi, et que l'on retrouve dans les musique d'influence ottomanes (rythmes bulgares, ou d'Amérique latine)*]

*Le rythme du souffle (dans le plain-chant par ex.)

*Et il existe des rythmes mécaniques (sorte de pulsation inhumaine ou surhumaine), des rythmes hors pulsation qui alors s'inscrivent dans une durée (rytme du sommeil, des astres, rythmes certes difficiles à rendre en musique, mais que parfois les compositeurs reproduisent à une échelle plus petite),

Etc. ...

Nous travaillerons le rythme pulsé en maintenant la pulsation à une main et en jouant de l'autre les rythmes. (Puis inverser le rôle des mains).

Nous travaillerons le rythme pulsé en maintenant la pulsation à un doigt d'une main et en jouant des autres doigts les rythmes. (Puis inverser le rôle des doigts).

8 : De l'assise (& de la vision) :

Au piano il faut s'asseoir suffisamment loin afin de pouvoir bien voir !
On usera souvent de la vision périphérique et rarement de la vision centrale, car il est rare que les deux mains soient longtemps l'une à côté de l'autre, donc pour pouvoir regarder ses deux mains il faut bien user de la vision périphérique.

Dans les octaves par exemple regarder en vision périphérique ses deux pouces permet de jouer plus juste (après s'y être habitué) que de regarder une seule main avec sa vision centrale, précise certes... mais laissant une main en lointaine vision périphérique, ou, quasi dans le « noir ».

MÉTHODE DE TRAVAIL :

Manières pratiques :

(Savoir les notes par cœur avant de commencer à travailler. Le rythme doit se travailler en solfège, puis éventuellement en percussion avant de le réaliser sur le clavier avec les bras, poignets et doigts).

*Travaille très lentement, sans rythme, afin de mémoriser la place des doigts sur le clavier et leurs déplacements. Sentir tout cela.
Puis ajoute le rythme.

*Lis les notes & le rythme. Imagine où tu poses les doigts
Puis imagine comment ils bougent.

* Travaille en répétant 3 fois chaque mesure
Puis en répétant deux fois chaque mesure

* Savoir jouer à la M.D ce que joue la M.G
et savoir jouer à la M.G ce que joue la M.D
(C'est une manière de travailler très classique)

Pour la polyphonie joue une voix, chante une autre.
Joue deux voix, chante la troisième...

Pour un morceau à 4 voix on travaille chaque voix séparément avec son doigté (ce qui implique de l'avoir au préalable, soit par son professeur, soit par soi-même quand on a fait tous les progrès qu'il faut...

Puis on travaille S+T, S+A, S+B, A+T, A+B, T+B...

Aisance face à l'instrument

Avant de s'asseoir au piano, chauffons notre corps:

Rotation du buste, puis flexion latérale du buste

Grands mouvements circulaires des bras (pour chauffer les épaules)

Élévations frontales des bras

Paumes au ciel, articuler les avant-bras (chauffer biceps, triceps...)

Déhanchement latéral du buste en serrant les abdos (employé pour mieux positionner le corps face au graves et aux aigus du piano)

FAIT TOUS LES JOURS CES EXERCICES

PENSE TOUS LES JOURS A LA SOUPLESSE DE TON CORPS

Préface

Le piano outre sa dimension spirituelle possède une dimension physique très présente voire préalable à toute interprétation.

Certains enseignants ont voulu supprimer de l'univers des apprenants cette pure gymnastique mais un maître ne peut concevoir pour ses disciples (qui réellement pratiquent la discipline pianistique) cette suppression.

Ces enseignants ont remplacé la gymnastique, par des exercices spécifiques tirés des œuvres travaillées par leurs apprenants, transformant des œuvres de l'esprit en un rébus de difficultés d'ordre physique à résoudre.

Le footballeur en dehors des exercices spécifique à la balle, pratique la course, fait des exercices athlétiques etc. La stratégie d'une partie peut-être travaillée à l'avance, les parties peuvent être analysées pour en faire profiter l'avenir...

En musique on se prépare à jouer une œuvre, on en analyse de manière à mieux jouer à l'avenir... mais on doit aussi faire des exercices athlétiques!

Le débutant travaillera la dextérité, la mobilité et l'indépendance de ses doigts.

Puis viens l'heure de l'indépendance des mains, puis des bras, puis d'une indépendance plus subtile des doigts : indépendance de dynamiques, de rythme, voire de tempi.

Puis l'heure de la liberté gestuelle par la mémorisation exhaustive du clavier et toutes ses distances. Et certains atteindront peut-être la liberté spirituelle.

Pour ce faire de nombreux livres d'exercices existent: certains travaillent le physique de base: extensions et mobilités (verticale/latérale) des doigts.

D'autres sont basés sur les difficultés déjà existantes dans certaines partitions, ces recueils sont moins intéressants car ils ne participent pas à la perception globale de l'instrument, étant trop lié au passé ils ne peuvent anticiper l'avenir.

Mes préférés sont donc ceux qui ne se limitent pas au physique ou au passé mais ceux qui laissent entrevoir un avenir. Le livre de Cortot en ce sens est exemplaire, car bien qu'il soit rattaché à une époque il ne coupe pas l'imagination, il peut être corrigé par des avis personnels divergents, il peut être complété, et, est prévu pour être complété puisqu'il y a des pages blanches à cet effet.

Les exercices proposés à la suite sont une reprises de certains exercices physiques de base que personne peut omettre, de certains exercices musicaux (harmonie...) que personne peut omettre, de certains exercices de base de mémoire, de certains exercices tirés d'œuvres du passé qu'il est bon de pratiquer

avant de les aborder, de conseils sur la manière d'aborder le travail -physique et spirituel-, et de nouvelles manières de rêver le clavier...

Tous les claviers sont des instruments de l'anticipation: quand on parle du lien œil/cerveau/doigts, ou du lien oreille/cerveau/doigts on ne peut parler en fait que d'une mémorisation préalable qui va permettre le jeu.

En effet les claviers sont faits de telle façon qu'une fois la note jouée il n'y a plus de recours possible. On ne peut jouer ni sur sa dynamique, ni son timbre -encore moins de son évolution-, ni son expressivité. Tout cela a du être pensé avant l'action de jouer, d'enfoncer. On doit donc mettre en jeu dès le départ non seulement des stratégies de mémorisation des notes, des rythmes, des expressions, mais des stratégies de mémorisation également des gestes nécessaires à un ensemble musical pouvant aller de quelques notes à une structure complexe, car l'oreille d'entendra qu'un résultat fini et sans correction possible.

En résumé, la meilleure oreille du monde ne sert à rien au clavier, si la personne ne possède pas également une mémoire gestuelle parfaite, qui lui permet de produire avant de l'entendre la musique désirée.

D'où la nécessité de découpage en phrases, en séquences formant un tout musical.

D'où la nécessité pour les gens de clavier, de *longues répétitions* servant à apprendre comme tous les autres instrumentistes les gestes musicaux, mais surtout *comment fabriquer l'émotion* (puisque une fois les touches enfoncées il n'y aura ni vibrato, ni crescendo, et rien d'autre qu'un diminuendo donné par la longueur de la corde ou un étouffé produit par une mécanique difficilement contrôlable).

D'où la force de certains interprètes, pour qui la musique est un vaste paysage qu'ils embrassent en une fois, et la faiblesse de ceux qui obligés à de trop nombreux découpages, ne peuvent jouer que des œuvres de petites dimensions ou des cycles de préludes ou de variations qui n'obligent pas à un grand et intense lien global.

*On m'a appris que la parole ne représentait que environ 20% du message, les 80% restants se situant dans les gestes, positions du corps, odeurs corporelles...etc.

*On sait que l'écrit est un dialogue qui a pris fin, ce n'est qu'une trace, qu'un signe que le chasseur doit interpréter pour espérer rencontrer ce qu'il traque, ce qu'il cherche...

*De ces deux prémisses on peut conclure qu'une partition musicale ne porte que des œufs (cf. la forme des notes) que le lecteur/interprète doit féconder en les sertissant de sa vie.

Il faut qu'il redonne naissance à une multitude de personnages, chose qu'il ne pourra effectuer que si lui-même a une vie riche... (Sinon il ne donnera renaissance qu'aux mêmes clones identiques et ennuyeux d'une œuvre à l'autre.) 15/6/2002

...