

Société Alkan

145, rue de Saussure

75017 PARIS

Bulletin 15 - Juin 1990

Bilan d'un festival

Ainsi que notre président Laurent Martin nous l'annonçait dans le précédent bulletin, la Société Alkan a organisé une série de trois concerts intitulée *Printemps Romantique à Paris*, sorte de mini-festival consacré à Alkan, Chopin et Liszt - Alkan et rien d'Alkan n'est pas forcément de tout repos, et commercialement désastreux ! Les 22, 30 mai et 6 juin, ce sont respectivement un américain - Alan Weiss -, un français - Laurent Martin lui-même - et une autrichienne - Margit Haider - qui nous ont régales de programmes fort originaux et de qualité.

Gérard Condé, à l'occasion de l'exécution par le pianiste Olli Mustonen sur France-Musique des *25 préludes*, opus 31 (voir plus bas), avait écrit un magnifique article dans le journal *Le Monde*, où il annonçait également ces trois concerts, l'existence de notre association, et la sortie imminente des disques de Laurent Martin, Alan Weiss, et Bernard Ringeissen. Plus de mille cinq cents tracts avaient été envoyés. Malgré ces efforts, nous n'avons guère dépassé la centaine d'auditeurs en trois soirées, la troisième étant, il est vrai, concurrencée par les manifestations au Trocadéro, accompagnant la venue de Nelson Mandela à Paris : plus d'une quinzaine de personnes n'ont jamais pu parvenir jusqu'au Centre musical Bösendorfer. Mais pour ceux qui ont pu venir à ces manifestations, il y avait beaucoup à découvrir !

Le premier récital de notre "Printemps Romantique à Paris" nous a donc permis de découvrir un superbe pianiste, Alan Weiss, américain d'origine, vivant en Belgique, enseignant aux Pays-Bas, et s'adonnant à la musique française !

La première partie était consacrée à Chopin. Après les deux nocturnes, opus 62, où Alan Weiss imposait immédiatement une sonorité claire et poétique, le Rondeau opus 16, rarement joué, faisait invinciblement penser aux concertos du même auteur, pièces brillantes mais non exemptes de lyrisme et d'un caractère déjà bien personnel. Les quatre mazurkas, opus 17, offraient une vision recherchée et subtile, qui faisait parfois oublier leur caractère dansant. Enfin, la quatrième ballade, opus 52, était superbe d'un bout à l'autre, depuis les raffinements sonores du début jusqu'aux dernières pages de grande virtuosité entièrement maîtrisée, sans les excès techniques trop habituels.

La deuxième partie était consacrée à la Grande Sonate, opus 33, d'Alkan où Alan Weiss se déchaînait littéralement, avec une conception très engagée, pleine de contrastes sonores et

affectifs, dominant les incroyables difficultés et la richesse d'une partition rarement interprétée d'une façon si captivante.

En bis, Alan Weiss nous gratifiait généreusement d'une Toccata, opus 75, époustouflante de virtuosité et de précision, d'un très beau prélude *Le temps qui n'est plus*, enchaîné au Chant *Fa*, nous démontrant ainsi la variété d'écritures et d'ambiances proposées par Alkan - et rarement aussi bien exprimées.

Le deuxième récital de la série nous conviait à entendre Laurent Martin, plus familier aux alkanien parisiens. La première partie commençait avec la fameuse Fantaisie-Impromptu, opus 66, et quatre des vingt-quatre Préludes, opus 28, de Frédéric Chopin, choisi parmi les plus tourmentés. La liaison était donc toute trouvée avec quatre des 25 Préludes, opus 31, mais d'Alkan cette fois, bien différents pourtant de ceux du polonais, que l'interprète avait choisis très contrastés (*La chanson de la folle au bord de la mer*, *Dans le style fugué*, et les deux derniers). Laurent martin nous régala ensuite de deux pièces de haute virtuosité d'Alkan : la superbe étude pour la main gauche seule, opus 76/1, éternelle source d'étonnement pour l'auditeur qui se demande comment une seule main peut suffire à une telle richesse, et l'étourdissant *Chemin de fer*, opus 27, lui aussi véritable défi lancé aux doigts - et à la tête ! - du pianiste, et qui brillait là de tous ses feux.

La deuxième partie commençait avec cinq des 48 Esquisses, opus 63, d'Alkan, prélude à l'enregistrement probable d'une intégrale dans l'année à venir, pour Marco Polo, qui laisse augurer d'un résultat somptueux. Trois pièces de Liszt, fulgurantes, nous permettaient de constater qu'Alkan, même dans ses pièces relativement courtes, n'avait pas à pâlir de la comparaison : l'Etude transcendante *Mazeppa*, le 104^e sonnet de *Pétrarque*, et la sixième Rhapsodie hongroise. En bis, nous eûmes droit au rayonnant prélude d'Alkan *J'étais endormie mais mon coeur veillait*, à l'étincelante *Campanella* de Liszt, et à une pièce de Mompou, compositeur-fétiche de Laurent Martin.

Le troisième concert n'était pas le moins marquant, qui nous a permis d'entendre, sans doute pour la première fois à Paris, l'intégralité du Concerto, opus 39, pour piano seul, d'Alkan, sous les doigts de la pianiste autrichienne Margit Haider. Rappelons le défi lancé aux pianistes dans cette oeuvre de plus de quarante-cinq minutes, d'une épuisante virtuosité, d'une structure souvent énigmatique, dont le seul premier mouvement compte plus de mesures que la sonate *Hammerklavier* de Beethoven tout entière ! En première partie - car il y avait tout de même une première partie ! -, nous pûmes entendre deux mazurkas, le rare Rondeau à la Mazur, et la grande Fantaisie en fa mineur de Chopin.

L'immense Concerto, opus 39, constituait la deuxième partie, et nul n'a pu rester insensible à l'exploit proprement invraisemblable que représente l'exécution en concert d'une telle oeuvre. D'un bout à l'autre, la maîtrise de du piano est restée exemplaire, l'interprète semblant disposer d'une énergie inépuisable pour caractériser chaque trait, détailler chaque motif, le tout restant d'une très haute tenue technique. Après un tel exploit, un seul bis fut donné : *Petit air*, extrait des Esquisses, opus 63, et par contraste l'une des plus courtes pièces d'Alkan.

Nous avons déjà dit dans ce bulletin que des pianistes de plus en plus nombreux inscrivaient désormais Alkan à leur répertoire, et nous sommes heureux d'avoir pu, à notre très modeste échelle, leur permettre de jouer à Paris, et de nous prouver qu'il ne s'agissait pas pour eux d'une nouvelle façon de se rendre original, mais d'une musique authentiquement et profondément vécue et interprétée, en même temps que techniquement maîtrisée. Deux aspects de l'interprétation qui sont trop souvent dissociés chez les "découvreurs de nouveautés". Notons enfin l'apparente satisfaction du public, qui n'était pas uniquement constitué des habitués de nos concerts, et qui fut toujours très chaleureux, sinon très abondant.

Laurent Martin et François Luguenot

Un bâtisseur du temps

«Et voici, Adonai passe. Un souffle grand et fort,
ébranle les montagnes, brise les rochers, face à Adonai.
Pas dans le souffle, Adonai.
Et après le souffle, un séisme. Pas dans le séisme, Adonai.
Après le séisme, un feu. Pas dans le feu, Adonai.
Après le feu, une voix, un silence subtil...»

(Premier livre des Rois 19, 11-12, traduction Chouraqui)

Ces lignes qui font partie des textes fondateurs de l'expérience mystique, tant juive que chrétienne, quelle raison me pousse à les placer en exergue ? Simplement ce contraste exprimé entre la violence des éléments "spatiaux" et le caractère paisible, fluide, insaisissable de ce silence subtil, de cette brise légère, qui annonce au prophète la venue de son Dieu. Fini le temps des idoles, où l'on façonne Dieu dans l'espace pour tenter, sinon de le profaner, du moins de l'exploiter et de le retenir : l'homme est invité à rentrer dans le temps, fluide, insaisissable, inexploitable, mais antichambre au non-temps, au silence où réside Dieu...

Pourquoi, alors, ces quelques lignes bibliques ? Pour introduire à la cérémonie de remise du titre de "bâtisseur du temps" à Alkan, juif et musicien. Je m'explique.

Alkan est juif : rien à ajouter quant à cette identité (sinon la petite remarque que je me permets après ces quelques lignes). Il est donc imprégné, et sans doute conscient, de cette dimension spirituelle de sa religion et de sa culture.

Ensuite, Alkan est musicien. C'est ici que je présenterai ma "thèse". A chacun, en particulier aux philosophes de la musique, de la discuter, de la critiquer, de la contester.

Etre musicien, c'est être un bâtisseur du temps - et pas seulement du *tempo* ! En effet, la musique est une matière toute particulière : elle naît du silence (le non-temps de Dieu) pour venir structurer le temps de l'homme (plus qu'occuper un espace, il me semble) ; le musicien devient ainsi architecte du temps. Et cela c'est commettre, d'une certaine manière, un acte qui concerne Dieu : en effet, si façonner une idole, c'est moins toucher Dieu que bafouer, déshonorer l'homme ; par contre, bâtir sur le silence, c'est approcher Son silence, ce silence subtil qui précède Sa présence.

Peut-être est-ce pour cela que David, au lieu de construire un temple à son Dieu, préféra composer en son honneur des psaumes (c'est du moins ce qui nous rapporte la tradition), sa cithare lui tenant lieu d'encens.

Et peut-être les constructeurs de la tour de Babel auraient-ils été mieux inspirés en constituant un orchestre symphonique ou un chœur liturgique, au lieu de manier la pierre et le cordeau.

Quoi qu'il en soit, j'ose décerner à notre compositeur le titre de "bâtisseur du temps". Reste maintenant à illustrer quelque peu une telle affirmation. Pour cela, partons simplement de deux éléments de l'approche juive du temps.

Remarquons d'abord qu'il faudrait moins parler du temps que *des* temps : le temps n'est pas uniforme mais varié ; déjà, le récit de la Création distingue les six jours de l'oeuvre créatrice du septième, celui du Sabbat, où Dieu chôme ; de même, la nature, comme la vie de l'homme, a ses saisons bien marquées. Le travail des bâtisseurs juifs va donc consister à structurer ces temps, à leur construire une architecture : celle, en particulier, du rituel, dont le but est la sanctification du temps. Prières du matin et du soir (cf Préludes, opus 31 numéro 4 et 19), chant des Psaumes (par exemple *Super fulmina*, opus 52) sont là pour donner du poids, de la consistance, au défilement du temps ; il en est de même pour les fêtes qui ponctuent l'année (Les Mois, opus 74, *Anniversaire*, opus 31/22) ou la vie (et c'est la Grande Sonate *Les quatre âges* !)

Le temps, c'est aussi le risque de l'oubli : la Bible n'a de cesse d'exhorter le peuple : «Souviens-toi» et Alkan se souviendra. De David et Goliath, de la prise de Jéricho, de l'exil de Babylone, du Cantique de la Bien-Aimée.

Le temps qui "s'accélère" en ce dix-neuvième siècle mécaniste qui abolit les distances, Alkan l'exprime pleinement dans sa quête de la rapidité, du maximum de notes en un minimum de temps, quête qui le mène aux limites physiologiques humaines : *Le chemin de fer*, opus 27, *Comme le vent*, opus 39/1, vingt-quatrième Prélude, opus 31, etc. Et puis il y a ce besoin d'étendre la forme musicale à un temps toujours plus long (voir notamment le Concerto, opus 39), tendance que l'on retrouvera chez un autre compositeur juif avec lequel Alkan ne manque pas d'affinités : Mahler.

Il est temps pour moi de retourner au silence, non que je me prenne pour Dieu ! Mais je voudrais soumettre aux curieux de la judéité de notre compositeur la simple remarque qu'Alkan ne donne jamais de référence suivant la Bible juive : il parle par exemple du *premier livre des Rois* selon la nomenclature latine, ce qui correspond au *premier livre de Samuel* de la Bible hébraïque ; il mentionne même le Nouveau Testament. Ouverture d'esprit, pragmatisme ? Un nouveau sujet.

fr. Jacques Arnould, dominicain

Nouvelles diverses

♦ Nous disposons depuis trois semaines environ du tout nouveau disque compact d'Alan Weiss, enregistré sous le label Fidelio, et distribué par Schott (aïe !). Lui même nous l'a apporté lors de son concert du 22 mai. Le programme est généreux, puisqu'il comprend : le premier Nocturne, opus 22, sept des 48 Esquisses, opus 63, *Le festin d'Esope*, opus 39, *Le temps qui n'est plus*, opus 31, *Fa*, opus 38, la Grande Sonate *Les quatre âges*, opus 33, et la Toccata, opus 75, soit plus de soixante-quinze minutes de musique. Et de quelle musique ! Car si l'on peut débattre de certains choix esthétiques d'Alan Weiss, qui use généreusement du *rubato*, on ne peut en tout cas discuter de son engagement total au service de cette musique. Tout y semble intensément vécu. La Grande Sonate, qui pose d'épineux problèmes de cohésion, de construction (tout y marche à l'envers, mouvements rapides d'abord, mouvements lents à la fin, etc.), et de technique, profite particulièrement de ce traitement. Incandescent, le second mouvement *Quasi-Faust* rappelle notamment l'interprétation légendaire qu'en donna autrefois Raymond Lewenthal, quoique plus libre. La Toccata qui clôture ce disque est un simple régal. Si vous ne parvenez pas à trouver ce CD chez votre disquaire, utilisez le bulletin de commande ci-joint. Il me semble qu'Alkan vient de trouver en Alan Weiss un champion de toute première force.

♦ Toujours au chapitre des enregistrements, et alors qu'on attend toujours la parution des disques compacts de Laurent Martin et Bernard Ringeissen sous la marque Marco Polo, voilà que cette firme - qui projette dans le même temps une intégrale Strauss en plus de quarante CD... - désire faire enregistrer à Bernard Ringeissen le Concerto, opus 39, d'Alkan orchestré par Mark Starr, et dirigé par lui.

♦ Le mardi 15 mai, dans le cadre de la série "Les mardis de la musique de chambre" sur France-Musique, le pianiste finlandais Olli Mustonen interprétait à la Salle Gaveau les 25 Préludes, opus 31, d'Alkan. Nous avons dit que ce concert avait été l'occasion pour Gérard Condé, toujours ardent défenseur de la cause d'Alkan, d'une page dans le supplément *Art et spectacles* du journal *Le Monde* du dimanche 13 mai - ce qui nous a déjà valu l'adhésion de Monsieur Roland Knoblauch et d'autres demandes de renseignements. J'avoue que l'interprétation d'Olli Mustonen est parfois déroutante, notamment pour qui connaît les pièces les plus célèbres interprétées par Ronald Smith ou Laurent Martin. C'est par exemple le cas de *La chanson de la folle au bord de la mer*, dont l'accélération centrale est presque gommée. Mais le cycle reste cohérent, la

maîtrise technique très honorable. J'y trouve moins de charme que sous les doigts des interprètes pré-cités, mais peut-être est-ce une question d'habitude. Réjouissons-nous en tous les cas de voir ce beau recueil faire son chemin chez les pianistes.

♦ Le jury du *prix d'Orphée*, décerné par le Crédit industriel et commercial de Paris, et qui a choisi de couronner cette année le "Liszt" de Serge Gut, a également attiré l'attention sur l'ouvrage de Brigitte François-Sappey "Alexandre P.F.Boëly", chroniqué dans notre dernier bulletin.

♦ Après des lettres, des dossiers, et des promesses, la Ville de Paris a finalement décidé... de ne pas nous accorder le moindre centime d'aide pour la réfection de la tombe d'Alkan. Cela en particulier à cause d'un responsable (?) qui en quatre mois n'a pas trouvé le temps d'ouvrir un dossier, et de faire la différence entre une restauration et un remplacement de monument funéraire. Nous n'avions pas été "recommandés" il est vrai... La mise en place du monument neuf va donc être effectuée cet été, après un retard inutile.

♦ Le dimanche 29 avril, Georges Guillard a interprété deux pièces d'Alkan (le Prélude *J'étais endormie mais mon coeur veillait*, et *Pro Organo*) lors d'un concert donné à l'église Notre-Dame des Blancs-Manteaux de Paris.

♦ Nous avons reçu une lettre du pianiste américain Robert Rivard qui se réjouit que certains de nos membres se soient procuré la cassette qu'il a enregistré, et qui leur souhaite une bonne écoute. Pour notre part, nous avons trouvé assez bizarre sa vision des pièces d'Alkan qu'il interprète, pièces au demeurant très rarement jouées, pour ne pas dire jamais.

♦ A notre demande, une annonce d'une demi-page concernant la Société Alkan est parue dans le numéro de mars de *L'éducation musicale*.

♦ Rappelons que tous les documents édités par la Société Alkan restent disponibles : les Bulletins numéro 1 à 15, les trois volets du catalogue, et la discographie (deuxième édition). Il suffit d'en faire la demande auprès du secrétaire.

F.L.

Près de deux ans après la mort de l'immense Raymond Lewenthal, nous avons choisi de traduire et publier dans notre bulletin un des articles qu'il fit paraître au cours de sa carrière, et qui présente de plus un intérêt intrinsèque certain. Raymond Lewenthal connaissait le piano comme bien peu, tant techniquement qu'historiquement. On se rendra compte de son savoir encyclopédique dans ce texte où les compositeurs les plus mal connus côtoient les plus célèbres. Nous n'avons ajouté, en notes infrapaginales, et toujours entre crochets, que quelques informations complémentaires, notamment sur quelques compositeurs pratiquement inconnus.

LE RICHE REPERTOIRE POUR PIANO A UNE SEULE MAIN

Pourquoi une personne pourvue de deux mains fonctionnant parfaitement devrait-elle travailler et jouer des compositions destinées à une seule main ? La réponse est que la plupart des gens *ne possèdent pas* de telles mains. Leur main gauche est souvent sous-développée - rudimentaire est un qualificatif moins euphonique mais plus exact. Il n'est pas rare de trouver des pianistes

habiles de leur main droite et dont le jeu est entravé par une main gauche engourdie, paresseuse, au jeu approximatif et arythmique. De fait, tout pianiste honnête, à un moment ou à un autre (ou plus souvent encore), en est venu à la conclusion que sa main gauche nécessite une attention particulière. On pourrait ajouter : pourquoi de tels pianistes ne joueraient-ils pas simplement des oeuvres dont la partie de main gauche est difficile afin de développer cette main ? Réponse : un des moyens les plus sûrs de développer la technique de la main gauche est de jouer des compositions écrites pour la main gauche seule, car elles permettent un examen complet et minutieux de cette main, alors non dissimulée par l'activité de la main droite - en la plaçant, pour ainsi dire, sous un microscope.

L'amélioration de l'aptitude au déchiffage est un autre avantage que l'on peut tirer de l'exécution d'oeuvres pour la main gauche, dans la mesure où une main gauche pesante et malhabile, qui ne peut plaquer rapidement les accords, enchaîner vivement déplacements et traits, et trouver instantanément un doigté adapté, est un handicap au déchiffage. Je ne saurais trop fortement recommander à chaque étudiant de travailler au moins une oeuvre pour la main gauche par an (et de l'exécuter fréquemment), quel que soit le degré de maîtrise technique atteint. Et il ne faut pas négliger le fait que les oeuvres pour la main gauche constituent de réels apogées lors de récitals, que ce soit en bis ou bien même inscrites au programme.

Parce que vous jouez des oeuvres pour la main gauche, certains sont prêts à vous accuser d'exhibitionnisme. Le grand pianiste Ignaz Friedman jouait magnifiquement les études de Chopin. A quelqu'un qui lui demandait pourquoi il les jouait si vite, il fit la réponse suivante : «Parce que je le peux». Si quelqu'un *vous* demande pour quelle raison vous jouez des pièces pour la main gauche, répondez : «Parce que je le peux» (assurez-vous bien que *vous le pouvez*). Immenses sont les avantages que l'on peut tirer de l'exécution d'oeuvres pour la main gauche seule : agilité générale des doigts, maîtrise des pédales, approfondissement des combinaisons de doigtés et indépendance des doigts lorsque ceux-ci doivent équilibrer plusieurs voix à la même main.

La main droite, parce que davantage utilisée que la main gauche par la plupart des gens, est plus sujette aux blessures. C'est une des raisons pour lesquelles environ 99 % des oeuvres pour piano à une seule main sont écrites pour la main gauche¹. Une autre explication réside dans le fait que la main gauche s'adapte plus facilement au jeu à une seule main, car la partie la plus puissante de la main commande les parties supérieures (et souvent mélodiques) des accords, les doigts les plus puissants jouant habituellement les notes les plus fortes (c'est-à-dire les plus aiguës) de la mélodie.

RAPIDE APERCU DU REPERTOIRE POUR UNE SEULE MAIN

A l'époque du contrepont-roi, la musique pour clavier à une main était très rare. Les compositeurs d'alors essayèrent d'utiliser tous les membres possibles plutôt que d'en éliminer. On dit que Bach, quand il jouait du violon, s'accompagnait parfois avec le pédalier de l'orgue ! L'oeuvre pour une seule main la plus ancienne que j'ai trouvée à ce jour est le petit morceau en la de C.P.E. Bach intitulé *Klavierstück*.

L'Italie n'est pas le pays que l'on associe habituellement à la culture de la virtuosité au piano. Elle a produit moins de grands pianistes que la plupart des autres pays européens, et la musique que les compositeurs italiens ont écrit pour le piano n'est pas non plus, dans sa majeure partie, digne d'un grand intérêt. C'est pourquoi il est plus que surprenant de voir que quelques uns des premiers compositeurs de musique pour la main gauche seule étaient italiens. De fait, la *mano sinistra* semble avoir joui d'une certaine vogue en Italie durant la première moitié du siècle dernier. Pollini², Fumagalli³ et Döhler⁴ (né et mort italien, malgré son nom) ont occupé leur main droite à écrire de la musique pour la main gauche - peut-être étaient-ils gauchers ? Le plus prolifique des compositeurs d'oeuvres pour la main gauche avant Léopold Godowsky était italien : il se nommait Bonamici, qu'il ne faut pas confondre avec Buonamici.

1 - [Je ne connais que deux oeuvres pour la main droite seule : la deuxième des Trois grandes études, opus 76, d'Alkan, et l'Etude rhapsodique, opus 51/4, de Kessler.]

2 - [Franz Pollini, né en 1762 et mort en 1846.]

3 - [Adolfo Fumagalli, né en 1828 et mort en 1856, surnommé "le Paganini du piano".]

4 - [Theodoro Döhler, né en 1814 et mort en 1856.]

Ses trois volumes d'exercices et d'études pour la main gauche, qui totalisent quelque deux cents pages, fourmillent d'idées captivantes.

Kalkbrenner, un pianiste que Chopin admirait et avec qui il faillit étudier, était célèbre pour le développement égal de ses deux mains. Il a écrit une sonate que beaucoup de gens qui n'ont pas pris la peine de la consulter, pensent destinée à la main gauche seule. En vérité, c'est une composition *pour la main gauche principale*⁵. En d'autres termes : pour deux mains, avec une partie de main gauche difficile.

Le grand virtuose tchèque Alexander Dreyschock⁶ était célèbre pour la technique de sa main gauche. Une de ses spécialités était de jouer la partie de main gauche de l'*Etude Révolutionnaire*⁷ de Chopin *en octaves*. Il écrivit également plusieurs oeuvres pour la main gauche seule. Elles sont longues, difficiles, et mineures du point de vue musical.

Liszt, le plus grand pianiste virtuose de tous les temps, n'a malheureusement pas relevé le défi lancé par l'écriture de pièces pour une seule main. Sa seule composition du genre, une transcription assez banale de l'une de ses mélodies, fut écrite pour son ami et élève le comte Géza Zichy, un musicien doué qui, dans sa jeunesse, avait perdu le bras droit dans un accident de chasse. Zichy a publié un certain nombre de compositions pour la main gauche. Beaucoup de ses compositions et transcriptions qu'il exécuta en concert (il était riche et financièrement indépendant et ne se produisait que dans le cadre d'oeuvres de charité), semblent être restées inédites.

Alkan, toujours profondément intéressé par les possibilités les plus secrètes du piano, conçut l'intéressant projet d'écrire une trilogie d'études : une pour la main gauche, une pour la main droite, et le célèbre mouvement perpétuel dans lequel les *deux mains* doivent jouer à l'unisson en mouvement parallèle. Bien que ces pièces, d'un point de vue musical, n'expriment guère les qualités pour lesquelles Alkan mérite d'être connu, elles constituent une curiosité majeure, d'une grande utilité technique.

Edouard Marxsen, le maître de Brahms, était intéressé par la main gauche et écrivit de nombreuses oeuvres pour celle-ci, son Impromptu opus 33 étant intitulé "Hommage à Dreyschock"⁸. Brahms semble avoir pris la succession de Marxsen en matière d'intérêt pour la main gauche. (D'une manière générale, il était intrigué par toutes les possibilités du piano, ainsi que ses 51 exercices en témoignent). Bien qu'il n'ait écrit aucune composition *originale* pour la main gauche, les parties de main gauche de ses oeuvres sont inhabituellement ingénieuses, et il écrivit un certain nombre de transcriptions pour le développement de cette main. Sa transcription de la Chaconne pour violon en ré mineur de Bach, pour main gauche seule, fut apparemment écrite pour Clara Schumann, lorsque cette dernière se blessa à la main droite. Il semble que Brahms avait pour passe-temps de jouer au piano avec la main gauche seule la musique pour violon et violoncelle non accompagnés de Bach.

Felix Blumenfeld, élève d'Anton Rubinstein et maître de Vladimir Horowitz, a écrit, avec son étude en la bémol, une des compositions les plus harmonieuses et, techniquement, les plus utiles de toutes les oeuvres pour main gauche seule.

Moskowsky compte parmi les plus enchanteurs de tous les compositeurs d'études (dans son cas, il n'y a pas contradiction entre les termes) ; il est de ceux qui comprennent les doigts et le piano tout en sachant comment faire avaler la pilule technique grâce une musique charmante et piquante - c'est un maître du genre. La plupart de ses études à deux mains (et il en écrivit beaucoup) fait porter l'effort tant sur la main droite que sur la main gauche ici incriminée. Cependant, il écrivit également douze précieuses études pour la main gauche seule.

Maintenant, nous en arrivons au plus prolifique et important de tous les compositeurs ayant écrit pour la main gauche : Leopold Godowsky ; celui-ci fut, toute sa vie durant, un champion de la musique pour main gauche et, assez étrangement, à l'âge de soixante ans, fut victime d'une attaque cardiaque qui lui paralysa la main droite. Il réalisa vingt-deux transcriptions pour main gauche seule des études de Chopin. Sa théorie était : «S'il est possible d'assigner à la main gauche seule le travail habituellement exécuté par les deux mains simultanément, quelles ne seront pas les perspectives nouvelles offertes aux compositeurs du futur, si l'on étend cette conquête aux deux mains !»

5 - [En française dans le texte.]

6 - [Felix Dreyschock, né en 1860 et mort en 1906.]

7 - [Etude opus 10 numéro 12, en ut mineur.]

8 - [En français dans le texte.]

Le pianiste viennois Paul Wittgenstein, qui avait perdu son bras droit durant la première guerre mondiale, fut à l'origine de la constitution d'un vaste répertoire pour la main gauche : il prit en effet la courageuse décision de commander à d'éminents compositeurs de son époque des oeuvres pour la main gauche seule. C'est ainsi que virent le jour des oeuvres de Strauss, Korngold, Franz Schmidt et bien d'autres - et surtout Ravel. Malheureusement, la plupart de ces pièces sont restées inédites.

L'EDUCATION DE LA MAIN GAUCHE

L'étudiant ambitieux, lorsqu'il découvrira les insuffisances de sa main gauche, voudra travailler tous les passages difficiles qu'il pourra trouver pour elle. De fait, il se fera un devoir d'intégrer à son travail régulier l'exécution des parties main droite de chaque oeuvre qu'il étudie avec la main gauche, *et vice versa*.

Jouer un passage donné avec la main opposée peut être fortement stimulant. Il ne s'agit pourtant pas de faire simplement exécuter à une main ce que l'autre joue normalement, car tous les doigtés seraient alors sans dessus-dessous, et rien ne serait plus comparable, à moins que les motifs n'aient été inversés. En effet, pour imposer des difficultés vraiment identiques aux doigts, les passages doivent être inversés de façon à présenter une succession de touches noires et blanches identique à celle de l'original.

Un passage facile pour une main peut devenir très malcommode lorsque exécuté de l'autre main - et donc très utile à travailler ! La musique de Chopin et de Liszt abonde en passages dans lesquels la main gauche doit jouer des traits en parallèle avec la main droite, ou indépendamment, des motifs plutôt destinés à la technique de la main droite. Ce type d'écriture présente une difficulté particulière pour la main gauche.

Il est très important pour celui qui désire développer la technique de sa main gauche d'avoir à sa disposition une grande quantité d'oeuvres à pouvoir jouer à la main gauche. Jouer : voilà en effet l'essentiel. La musique pour violon et violoncelle, jouée au piano de la main gauche, constitue une importante source de transcriptions. Les sonates et suites pour violon et violoncelle de Bach répondent parfaitement à cette demande, tout comme les caprices de Paganini. Je suggérerais également au pianiste vraiment ambitieux de jouer à *la main gauche* la partie de *violon ou de violoncelle* des sonates tout en en écoutant l'enregistrement. Cela constituera une expérience inestimable de déchiffrage au tempo et s'avérera, à bien des égards, particulièrement stimulant. Cet exercice peut aussi être mené avec des concertos pour instruments à cordes ou de la musique pour instruments à vent. Il permet également de se familiariser avec des oeuvres autres que celles écrites expressément pour le piano. On pourrait également travailler avec deux pianos : un pianiste jouerait alors la partie de piano d'un quelconque duo instrumental incluant cet instrument, alors que le spécialiste de la main gauche exécuterait, sur un second piano, la partie écrite pour l'autre instrument.

LE TRAVAIL ET L'EXECUTION D'OEUVRES POUR UNE SEULE MAIN

La mécanique d'un piano à queue moderne devient progressivement plus lourde à mesure que l'on descend vers l'extrême gauche du clavier. Une erreur courante dans l'enseignement est, sans faire de distinction, de dire à l'élève de jouer «lentement et fort». En fait, jouer fort peut être nuisible à une main jeune et fragile. Cela peut conduire à raidir et engourdir la main ainsi qu'à la rendre paresseuse, tout comme la recherche de puissance dans le chant peut être nuisible à la souplesse de la voix. *Il faut avant tout acquérir la vitesse et l'agilité et, peu à peu, y adjoindre la puissance*. Une des raisons pour lesquelles la main gauche manque généralement de mobilité est qu'elle évolue dans un registre qui requiert davantage de force que celui où oeuvre la main droite. Il est vrai aussi que la main gauche, dans le registre grave du piano, peut faire plus de bruit que la main droite, dont le jeu se situe dans des sphères plus célestes. De nombreux professeurs font exécuter à leurs élèves des oeuvres telles que l'étude dite *Révolutionnaire* de Chopin afin d'améliorer leur main gauche. C'est précisément le genre d'oeuvre qui *ne devrait pas* être confiée à des élèves n'ayant pas encore acquis une technique suffisante et une maîtrise des gammes et arpèges les plus simples car ceux utilisés par Chopin sont beaucoup plus recherchés et couvrent tout le clavier, nécessitant de grandes extensions et

le passage avec agilité du pouce sous les doigts et des doigts sur le pouce, dans des positions délicates, le tout avec beaucoup de force. La main inexpérimentée attaquant un tel travail se tortillera dans tous les sens et se fera plus de mal que de bien, en plus qu'elle assassinerait un chef-d'oeuvre. Non, le travail de la mobilité et de la vitesse, doublées d'une grande précision rythmique, doit décidément précéder l'acquisition de la puissance. En outre, il est trop facile de maquiller les défauts d'exécution dans une oeuvre telle que *l'Etude Révolutionnaire* ; c'est-à-dire que son caractère-même et le déploiement de force peuvent endormir l'oreille peu exigeante de l'interprète ou de l'auditeur inexpérimenté en l'amenant à penser qu'il entend réellement ce qui est écrit. Le fait est que l'on apprend davantage en matière de technique à partir d'oeuvres vides de passion. C'est pourquoi Czerny (du strict point de vue technique) peut souvent s'avérer, pour des doigts néophytes, beaucoup plus salubre que Chopin.

Il est nécessaire de travailler les oeuvres pour *une main* de la même façon que vous travaillez celles écrites pour deux mains, c'est-à-dire mains séparées. Avant de vous empresser de tirer des conclusions sur mon état mental, laissez-moi insister sur le fait que la plupart des oeuvres écrites pour la main gauche comprennent en fait une partie pour chaque main ; c'est-à-dire qu'elles comprennent des figures d'accompagnement qui sont, pour ainsi dire, pour la main gauche, et une mélodie qui est, pour ainsi dire, pour la main droite ; et les pédales prolongent pour vous les sons dans des régions largement éloignées du clavier, faisant croire à l'oreille que tout ceci est réellement tenu. C'est pourquoi, lorsque je vous conseille de travailler mains séparées les oeuvres écrites pour une main, je veux en fait dire que, dans des pièces telles que *l'Etude en mi bémol mineur* de Chopin-Godowsky, particulièrement dans les passages difficiles, il faut omettre la mélodie et d'abord travailler l'accompagnement, toujours bien en mesure naturellement, en laissant des silences là où les notes de la mélodie prennent place.

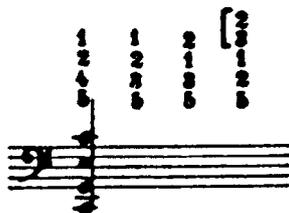
Le doigté des oeuvres pour la main gauche seule est d'une extrême importance. Souvent, il faudra utiliser des doigtés très particuliers et apparemment peu orthodoxes. Il est difficile d'établir des règles sur le doigté adéquat des oeuvres pour la main gauche, comme de celles pour les deux mains d'ailleurs. Le meilleur moyen pour apprendre à trouver un doigté pratique est d'examiner et comparer les doigtés de multiples oeuvres, comme indiqués par les compositeurs et les éditeurs qualifiés, en ne vous hâtant pas de les rejeter avant d'être convaincu que le vôtre est meilleur. Cela vous demandera de l'expérience avant de *savoir* que le vôtre est meilleur. Un doigté exécutable à un tempo lent, avant que l'oeuvre ne soit sue, peut se révéler irréalisable au tempo définitif. Les doigtés de Godowsky, dans ses oeuvres pour une et deux mains, sont des modèles de subtilité et d'exquis raffinement - ils sont incroyablement ingénieux - et devraient être examinés avec une attention particulière car ils peuvent ouvrir de nouveaux horizons à l'interprète. Godowsky avait une main petite mais souple comme du caoutchouc et il utilisait toutes sortes d'extensions inattendues et fascinantes, comme vous pourrez le constater si vous prenez la peine d'utiliser ses doigtés exigeants. Toutes les contorsions et tous les pivotements exotiques exigés, les passages du pouce sous et sur les doigts, ainsi que leurs substitutions, font de ces doigtés un plaisir sensuel pour les mains qui, après l'étude de quelques oeuvres de Godowsky, vont commencer à se sentir désossées et malléable comme du mastic.

Une règle sur laquelle je peux fortement insister pour des raisons artistiques, est d'éviter l'artifice habituel qui consiste à placer simultanément le pouce sur deux touches voisines, sauf absolue nécessité pour une petite main. Dans la musique pour la main gauche, la note la plus aiguë appartient souvent à la mélodie, et si le pouce joue *deux* notes, le pianiste est dans l'impossibilité de faire ressortir la note supérieure mélodique, à moins qu'il ne possède une dextérité et une expérience exceptionnelles. A vrai dire, ce type de doigté devrait être évité, dans la mesure du possible, quelle que soit la main, si l'on vise un jeu vraiment expressif, car il ne permet ni un véritable traitement contrapuntique ni la plénitude sonore des accords.

Le pouce, en raison de sa force et de sa grande surface susceptible de frapper les touches, est capable de tirer du piano une grande quantité de sonorités, et un son plus ample, plus riche et plus précis que celui obtenu avec des expédients bien connus tels que celui qui consiste à frapper une note avec les deuxième et troisième doigts ou avec les troisième et quatrième doigts serrés l'un contre l'autre. En conséquence, utilisez le pouce pour les notes aiguës des phrases ou les notes nécessitant une intensité particulière (ceci s'appliquant également à la main droite). Dans de rares cas, une note particulièrement forte peut être frappée avec le cinquième doigt de la main repliée comme un poing (touches noires

uniquement) ou par le cinquième doigt utilisé de côté, avec le tranchant de la main (touches blanches uniquement).

Le choix du doigté peut dépendre de la façon dont une note ou un groupe de note est supposé sonner. Par exemple, le type d'accord ci-après, courant dans la musique pour la main gauche, peut être doigté des différentes façons suivantes :



Mais si une sonorité pleine et forte est désirée sur la note la plus haute, le doigté "non traditionnel" suivant est plus sûr :



L'accord ci-dessus peut, particulièrement dans le cas de la transcription d'une oeuvre pour instruments à cordes, mieux sonner ainsi :



Les oeuvres de type contrapuntique écrites *pour une seule main* sont simplement inconcevables sans l'usage de la pédale. Ici, le pied devient une extension des doigts et se révèle constamment nécessaire pour maintenir les sons alors que les doigts se déplacent vers d'autres régions du clavier. Parfois, une utilisation insistante de la pédale s'impose, pouvant alors causer un bruissement ou une bouillie de sons, phénomène qui pourrait être évité en jouant avec les deux mains, mais qui, dans le cas de musique pour une seule main, est préférable au fait de laisser les sons essentiels, telles les notes graves fondamentales, mourir avant l'heure. On dit souvent qu'il est impossible d'indiquer l'utilisation de la pédale, qu'elle dépend du piano, de l'acoustique, etc. Ceci n'est que partiellement exact. Il existe des endroits dans lesquels on ne peut utiliser correctement la pédale que d'une seule façon. Cela est encore plus vrai dans le cas de la musique pour une main.

Lorsqu'on travaille et joue des oeuvres pour une seule main, la main inactive doit demeurer relâchée, détendue, sans se crispier. Pensez à un danseur de ballet qui, tout en exécutant des figures éprouvantes, comme une série de seize *entre-chats huit*, sourit toujours et garde ses bras apparemment aussi relâchés et désarticulés que s'il exécutait un simple *plié*, sans montrer le plus petit signe d'effort sur son visage ou ailleurs, alors qu'il exécute ses sauts sur scène. Au piano, chaque partie du corps doit être isolée et capable de fonctionner indépendamment. Cependant, en jouant des oeuvres pour la main gauche, on peut occasionnellement s'appuyer et s'assurer avec la main droite, en la posant sur le bord du banc et en prenant appui dessus alors que l'on joue dans le registre aigu avec la main gauche. Un banc vous permettra aussi de déplacer légèrement tout votre corps selon la région du piano que vous devrez dominer. En général, pour jouer des oeuvres pour la main gauche, vous devriez vous asseoir légèrement à droite du centre du piano, plutôt que vers son milieu, comme quand on joue des oeuvres pour les deux mains.

Je recommande fortement l'utilisation d'un banc plutôt que d'un tabouret de piano ou d'une chaise pour toute exécution, mais surtout pour l'interprétation d'oeuvres pour une main, parce que l'on est facilement déséquilibré sur une chaise ou un tabouret, et que vous pourriez soudain *ne plus* vous trouver assis sur une chaise ou un tabouret (un des risques du métier de pianiste). Le douloureux souvenir d'une expérience personnelle m'inspire cette mise en garde.

Raymond Lewenthal

Paru dans le numéro d'avril 1978 de la revue "Clavier"

*Traduction : Bénédicte Fulchiron et François Luguenot,
notes : François Luguenot.*

Dans le prochain numéro, à paraître au troisième trimestre 1990 :

- ♦ Un dossier sur le premier ouvrage en langue française consacré à Alkan.
- ♦ Revue critique - Compositions de M.V.Alkan, par Léon Kreutzer (Revue et gazette musicale de janvier 1846).

Dépôt légal : juin 1990
ISSN 0995-5216