

# Geste musical et notation. Piano et pianistes de la fin du xviii<sup>e</sup> au début du xx

<sup>e</sup> siècle

Lieux de savoir, 2. Les mains de l'intellect, Albin Michel, 2011, p. 85-100

Rémy Campos

Au tournant du xviii<sup>e</sup> et du xix<sup>e</sup> siècle, l'économie de la musique, entendue comme le système organisant sa pratique (depuis la production des objets artistiques jusqu'aux règles administrant le métier), connaît une formidable mutation. À la suite de ce que l'on peut appeler une révolution grapho-centrique<sup>1</sup>, le texte musical va occuper une place auparavant inconnue dans les usages quotidiens des artistes et des amateurs. Alors que la partition avait été un squelette plus ou moins nettement dessiné auquel les musiciens donnaient chair au moment de l'exécution en l'enrichissant d'ornements ou de parties supplémentaires, voire en le retaillant sur mesure, elle tend tout au long du xix<sup>e</sup> siècle à se confondre toujours plus exactement avec la musique sonnante. Au terme du processus, tout ce qui est écrit sera joué strictement, toute musique entendue aura préalablement été de la musique écrite.

Une dynamique complexe explique ce bouleversement dans lequel le poids de plus en plus important pris par le compositeur dans la hiérarchie des professions musicales joue un rôle déterminant. Longtemps, l'autorité avait été partagée : ceux qui jouaient ou chantaient, imprésarios ou directeurs de théâtre, éditeurs ou amateurs, intervenaient directement dans la production des œuvres, par l'insertion de séquences improvisées, par la coupure ou par l'arrangement. La montée en puissance de l'artiste créateur, indépendant financièrement et entouré du respect dont on se mit à gratifier les génies dès la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, confère aux ouvrages du compositeur le statut de chose vénérée. L'assimilation partielle de l'art à une religion par des musiciens militants proches du saint-simonisme (Franz Liszt, Hector Berlioz ou Félicien David) acheva de sacrifier les objets artistiques et de pétrifier le texte musical. Les cadences vocales,

ornements et autres improvisations furent dès lors systématiquement condamnés comme des actes de vandalisme.

Le changement de régime de lecture et d'écriture de la musique amorcé dans le courant du xix<sup>e</sup> siècle eut des répercussions considérables sur le corps des instrumentistes et des chanteurs. L'idéal de l'artiste-orateur déclamant la musique comme un discours céda la place à une ascèse de l'interprétation où le respect du texte le disputait à l'austérité du geste. L'évolution est particulièrement visible, à partir de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, dans le domaine de la pédagogie musicale qui est alors le théâtre d'un immense procès de rationalisation. Portée par l'idéologie du surhomme, la figure émergente du virtuose suscite une rénovation radicale des techniques d'apprentissage. Le savoir-faire transmis au sein d'instances professionnelles collectives (maîtrise-cathédrale, troupe d'opéra, bande municipale, etc.) ou auprès d'un maître longuement fréquenté est peu à peu concurrencé par un savoir scolaire (dans les conservatoires et les écoles qui avaient proliféré comme chez les milliers de professeurs particuliers loués à l'heure) où le dépassement des difficultés passe par leur analyse abstraite et où les corps sont soumis à une inculcation systématique.

La tablature, apparue à la fin du Moyen Âge, avait été la première forme de notation du geste musical : les signes y fixaient moins le son qu'ils n'indiquaient le doigt à utiliser pour produire une note. Au xix<sup>e</sup> siècle, l'écriture musicale se voit confier un nouveau rôle : celui d'outil permettant d'uniformiser pratiques et musiciens. Le moment de l'instruction, autrement dit de l'acquisition des dispositions, devient un lieu d'expérimentation et d'action pour les tenants de l'universalité qui soumettent le corps du musicien à la transformation en cours du texte musical.

## **La main travaillée**

Depuis son apparition dans les années 1770-1790 à la suite de la généralisation du concert public payant<sup>2</sup>, le virtuose moderne, musicien d'estrades recueillant les applaudissements à coup de tours de force techniques, attirait les regards. La main des artistes fascinait les foules mélomanes. Parmi les objets qui meublaient les salons depuis la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle (bustes, portraits de musiciens, parfois mèches de cheveux ou babioles intimes ayant appartenu à des artistes illustres), il n'était pas rare de trouver des moulages en plâtre de mains de compositeurs ou d'instrumentistes<sup>3</sup>. Métonymies des corps adulés, ces objets manufacturés tenaient lieu de reliques de substitution à une époque où le culte des génies connaissait une fortune considérable.



Figure 1. Léo d'Hampol, 1904, p. 328-329.

En 1906, le journal illustré *Musica* propose aux amateurs une série d'images étonnantes commentée par Léo d'Hampol : une collection photographique de mains célèbres. Écartant l'interprétation chiromancienne, l'auteur ausculte les mains gauches de violonistes et d'altistes fameux pour y retrouver le profil psychologique des grands hommes (« Les mains que nous avons photographiées confirment une opinion que nous avons déjà émise : à savoir que les mains reflètent l'individu, qu'elles s'identifient avec sa profession de façon à le caractériser davantage<sup>4</sup> »). D'Hampol reconnaît ainsi chez Pablo de Sarasate « les qualités maîtresses du grand virtuose » ou rapporte les propos de Joachim fier de proclamer que, dans son cas, « la fonction a modifié l'organe ». Entre description clinique et supputations analytiques, l'article de *Musica* dénote la mobilisation intensive des physiologues, psychiatres et autres savants pour percer les mystères de la vélocité digitale ou de l'habileté expressive.

Du côté des musiciens, les recherches furent plus nombreuses encore et prirent, bien entendu, un tour applicatif. Dès le début du xix<sup>e</sup> siècle, les pédagogues rivalisèrent d'ingéniosité pour tirer de la main humaine bien plus qu'elle n'avait donné jusque-là. Dans la plupart des méthodes imprimées, la notion de mécanisme s'imposa comme la clef de la pratique instrumentale et même vocale, et l'on ne compta plus les ouvrages intitulés : *Écoles du mécanisme*, *Bases du mécanisme*, *Mécanisme du toucher ou du doigté*. Alors que sous l'Ancien Régime les méthodes visaient avant tout la formation du goût et l'autonomie créative (la plupart des manuels expliquaient l'art de préluder, de réaliser des diminutions, d'improviser une cadence voire de composer une pièce entière)<sup>5</sup>, l'efficacité physique occupa dorénavant l'essentiel des premiers temps de l'apprentissage, tandis que la maîtrise du goût était remise aux derniers moments de l'étude.

L'exaltation de l'agilité des virtuoses et la mise au pas mécaniste de la pédagogie musicale vont rapidement pousser les musiciens à penser les corps comme des machines qu'il faut dompter. Le recours à des instruments correctifs est sans aucun doute l'aspect le plus saisissant du gouvernement des corps s'instaurant dans la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle.

Le pionnier dans ce domaine est Johann Bernhard Logier (1777-1846). Inventé à l'origine pour corriger une malformation physique de la fille du musicien, l'assemblage de tringles et de carcans digitaux ajustés au

piano et dénommé « chiroplaste » (1814) devint rapidement la base d'une pédagogie entière, bientôt brevetée en Angleterre et lancée grâce à une politique de diffusion intensive. La résistance de la corporation des maîtres de musique, menacée de concurrence, fut féroce. L'habileté de Logier consista à s'associer à un pianiste en vue, Frédéric Kalkbrenner, dont la notoriété artistique et les relations mondaines accélérèrent la dissémination du chiroplaste à travers l'Europe. Dans un deuxième temps, Kalkbrenner, qui jugeait le dispositif trop rigide, en proposa une adaptation : le guide-main, simple barre métallique sur laquelle le pianiste venait poser ses poignets et qui n'entravait pas le mouvement des doigts, ce qui permettait, entre autres, le passage du pouce.



Figure 2. « Procédé mécanique pour faciliter et abréger l'étude du piano », *L'Illustration*, 11 juillet 1846, p. 304.

D'autres imaginèrent des machines plus ou moins contraignantes destinées à exercer les muscles, à délier les articulations ou encore à augmenter les capacités d'extension. L'entreprise de Félix Levacher d'Urclé est symptomatique de la collaboration entre médecins et musiciens sur ces questions. Le titre interminable (selon l'usage du temps) de l'ouvrage publié par Levacher en 1846 donne une idée des parties en présence : *De l'Anatomie de la main considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale ou Nouvelle méthode instrumentale raisonnée basée sur la connaissance de l'Anatomie de la main de F. Levacher d'\*\*\**... La partie anatomique, qui sert de base à cet ouvrage, a été élaborée sous les conseils de M. le docteur Auzias-Turenne Professeur d'anatomie et de chirurgie à l'École pratique de la Faculté de médecine de Paris, et est approuvée et annotée par Cruveilhier Professeur d'anatomie pathologique à la Faculté de médecine de Paris, président perpétuel de la Société anatomique, médecin de l'hôpital de la Charité, membre de l'Académie royale de Médecine et de l'Académie royale des Sciences de Turin, officier de la Légion d'honneur, etc., etc. [Cette méthode] est approuvée et exclusivement adoptée par Thalberg. L'équivalence posée par le titre entre anatomie et méthode instrumentale fait écho à l'aréopage convoqué par Levacher pour légitimer son entreprise : deux membres de la Faculté de médecine d'un côté, un pianiste vedette de l'autre (Sigismond Thalberg). La machine imaginée par l'auteur aspire à corriger la faiblesse propre au quatrième doigt en lui imposant une position « anti-naturelle et antipathique<sup>6</sup> », « par distension ou allongement », c'est-à-dire par « une tension souvent réitérée et soutenue pendant un temps donné »<sup>7</sup>.

Dans la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle, le musicien est condamné à la résistance physique et contrôlé par des machines conçues pour diriger l'attention de l'élève, uniformiser ses gestes ou surveiller son travail. L'adoption d'une pensée du corps comme mécanisme conduit alors à dissocier radicalement l'intelligence musicale et les gestes du musicien. Frédéric Kalkbrenner, qui proclamait dans sa *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains* (1831) qu'« il faut former les doigts avant les yeux<sup>8</sup> », se targuait de pouvoir simultanément entretenir ses muscles et cultiver son esprit grâce à l'instrument dont il était l'inventeur :

Au bout de quelques jours, je compris tout l'avantage que me procurait cette façon nouvelle d'étudier ; la position de mes mains ne pouvant plus être fautive, je n'avais point à m'en occuper, ne jouant que des exercices sur les cinq notes. Bientôt je résolus d'essayer de lire tout en donnant à mes doigts leur pâture journalière. Pendant les premières heures cela me parut difficile, le lendemain j'y étais habitué. Depuis j'ai toujours travaillé en lisant<sup>9</sup>.

La machine libère donc l'artiste de la gymnastique triviale à laquelle l'astreignait le métier de virtuose. Elle n'agit cependant pas seulement sur les membres récalcitrants. Le principal mérite des appareils orthopédiques (si l'on en croit la plupart des auteurs) est leur capacité à orienter correctement l'attention. Logier vante ainsi les avantages du chiroplaste :

[...] la main et le bras de l'exécutant (quoiqu'ils aient toute la liberté nécessaire pour agir) sont dans l'impossibilité de se mouvoir à faux, les doigts sont placés de manière à être en état de donner une force égale à chaque note, et l'esprit garde la faculté de fixer exclusivement son attention à la lecture de la musique. De cette manière, les regards de l'élève n'errent pas continuellement de son clavier à son livre, et de son livre à son clavier, et en même temps qu'il acquiert la netteté de l'exécution, il contracte sans peine l'habitude de lire les deux lignes que ses deux mains doivent exécuter à la fois<sup>10</sup>.

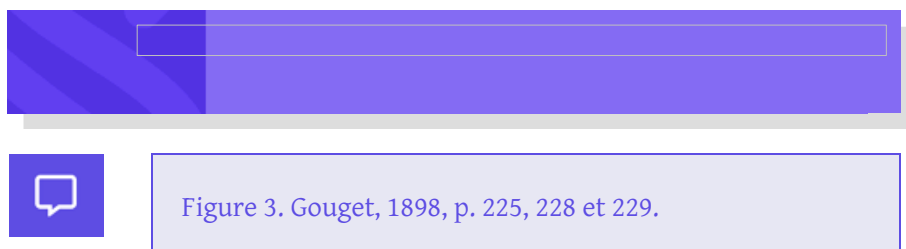
Rappelons que le concepteur de cet outil d'instruction total avait fini par développer un véritable système articulante à la machine une méthode et des écoles soutenues par une propagande à la fois commerciale et idéologique.

L'ampleur de l'organisation « chiroplastique » s'inscrit dans l'ambitieux projet adopté par la plupart des pédagogues depuis la fin du xviii<sup>e</sup> siècle : transformer le musicien en un être de raison dont le corps réalise les moindres volontés. Il ne s'agit plus d'adapter la pédagogie à chaque apprenti (dans la tradition de rédaction

d'exercices spécifiques par le maître pour chacun de ses disciples), mais d'imposer à tous les élèves la même méthode, celle que l'analyse rationnelle aura permis de formuler. Le corps universel l'emportera alors sur les corps particuliers, et les musiciens qui n'arriveront pas à se plier au nouveau modèle (virtuose) seront exclus de la société artistique, abandonnés à leur sort d'individus inaptes.

Alors que l'engouement pour les appareils orthopédiques était retombé, Émile Gouget inventorie en 1898, dans son *Histoire de la main*, quelques-uns des « tuteurs mécaniques » fabriqués dans les décennies précédentes. Les commentaires peu amènes de l'auteur sur ce qu'il qualifie d'instruments de torture indiquent que le temps des engins correctifs est décidément passé. Mais ce que ces objets (dans lesquels, rappelons-le, beaucoup de musiciens avaient cru) avaient initié était loin d'être totalement mort au moment où Gouget déclarait leur obsolescence. Ainsi chez Blanche Selva, concertiste et pédagogue attachée au début du xx<sup>e</sup> siècle à la Schola Cantorum parisienne, s'il n'y a plus d'inquiétants appareillages, l'idéal d'un contrôle strict des mouvements demeure inchangé. Les photographies et les descriptions abondamment détaillées<sup>11</sup>, la discipline quotidienne définie dans les centaines de pages d'une méthode monumentale<sup>12</sup> et l'autorité (despotique) du professeur imposent les règles de l'apprentissage de façon aussi stricte qu'un appareil.

Ces machines à entraîner, à exercer, à corriger, à éduquer, à fortifier, à automatiser, à égaliser, à mécaniser étaient arrivées au moment où l'Europe se couvrait de pianistes virtuoses et où la demande de formation rapide et efficace était en pleine explosion. Ces engins dont l'usage demeura malgré tout marginal donnaient à voir un condensé de la façon dont les entrepreneurs en progrès musical combinaient l'effort individuel et une idéologie exaltant les vertus héroïques. Les machines n'étaient en quelque sorte que la partie visible d'un projet d'agrandissement du musicien normal dont la littérature musicale elle-même porta les traces.



## La partition comme matrice

L'étude est le genre le plus emblématique du monde pédagogique surgi à la fin du xviii<sup>e</sup> et au début du xix<sup>e</sup> siècle, du développement massif de la pratique amateur, de la croissance du secteur éditorial et de la

valorisation du virtuose au concert. Dans son *Dictionnaire de musique*, Castil-Blaze définit ainsi les études :

Sortes de compositions dont le thème est un passage difficile, calqué sur une manière de doigter particulière et scabreuse. On essaye ce passage dans un grand nombre de modulations, sur toutes les positions de l'instrument, et en lui donnant les développements dont il est susceptible. Les *études* n'étant destinées qu'au travail de cabinet, et à familiariser l'élève avec les difficultés de tous les genres qu'il rencontrera ensuite dans les sonates et les concertos des maîtres fameux, on ne s'attache nullement à les rendre agréables à l'oreille<sup>13</sup>.

Les pièces relevant du nouveau genre se distinguent de la littérature courante parce que leur matériau se fonde presque exclusivement sur le mécanisme instrumental, et non pas sur des idées mélodiques. La substance d'une étude n'a pas besoin d'être « agréable à l'oreille », car elle ne relève pas du registre esthétique normal : elle est le rouage d'un dispositif didactique global où la gymnastique digitale est conçue comme une fin en soi.

Chez les utilisateurs d'appareils correcteurs, le paradigme est plus visible encore, l'exercice musical semblant directement engendré par la machine. Dans les *1000 exercices pour l'emploi du dactylion, instrument à ressorts, destiné à délier et à fortifier les doigts, à les rendre indépendants les uns des autres et à donner au jeu l'égalité nécessaire pour acquérir une belle exécution sur le piano* de Henri Herz (1836), le matériau se resserre autour de la main. Chacun des mille exercices miniatures du recueil est construit sur cinq notes sans changement de position. Le musicien tout entier se fige dans une immobilité contrôlable à loisir (« En travaillant ces exercices, il faut que les notes soient exécutées également et sans aucun mouvement de la main ni du corps<sup>14</sup> »).

Avant que l'étude ne cristallise le procédé, l'idée de composer exclusivement à partir de gestes instrumentaux était apparue dans le milieu des virtuoses au tournant du siècle. L'un des premiers musiciens à sacrifier à la nouvelle formule est Muzio Clementi (1752-1832). Le recueil qui fit la célébrité de ce champion de l'ancienne école n'est pas un livre d'études à proprement parler, mais une anthologie d'« exercices » agencés progressivement en trois livres : *Gradus ad Parnassum*<sup>15</sup>. Bien qu'il n'emploie jamais le mot *étude*, Clementi conçoit une collection d'exercices bien différents de ceux composés sous l'Ancien Régime. Les anciennes leçons étaient attachées aux traités et aux méthodes dont elles étaient les applications pratiques. Peu d'entre elles étaient composées en fonction de la morphologie de l'instrument concerné. Philippe Lescat souligne même « l'identité du répertoire entre la musique vocale et instrumentale », les mouvements de danse ou les ariettes étant souvent utilisés pour



l'apprentissage instrumental<sup>16</sup>. Le *Gradus* de Clementi inaugure une nouvelle ère où le matériau musical résulte de dispositions digitales et où l'obsession du bon doigté l'emporte sur le souci du bon goût.

Le plus célèbre auteur d'études de la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle est sans aucun doute Carl Czerny (1791-1857). Brillant pédagogue qui eut Franz Liszt pour élève après avoir été lui-même un proche collaborateur de Beethoven, il est l'auteur du parangon du genre : *L'Art de délier les doigts* (1844). Le volume est organisé en fonction d'une matière sonore issue des positions des mains sur le clavier comme l'indiquent les titres des pièces : « Mouvement des doigts en laissant reposer la main », par exemple. L'élaboration compositionnelle est minimale et la partition est réduite à un canevas inexpressif : le rythme tourne au mouvement perpétuel (ce qui revient à l'annihiler), les phrasés sont presque supprimés, la structure formelle est réduite à sa plus simple expression et se répète de pièce en pièce, enfin le matériau est moins développé que transposé dans le plus de configurations possibles.

Le succès des pièces de mécanisme fut foudroyant. Au sein de l'industrie éditoriale, l'étude fut le genre phare du secteur pédagogique. La demande augmentant de façon exponentielle, l'on vit apparaître des auteurs spécialisés (tels Bertini, Hanon, Heller, Herz, Kalkbrenner, Moscheles, Moszkowski, Isidore Philipp ou Thalberg) enrichissant les catalogues en produits toujours plus finement profilés : études pour tel ou tel âge, pour le matin ou la soirée, pour fortifier un doigt ou une articulation. Les ramifications du genre sont un indice de l'extension des techniques de contrôle dont il a déjà été question. L'étude pour débutants est le préalable à l'exécution d'études de virtuosité avant les études transcendantes réservées aux artistes chevronnés, selon des emboîtements vertigineux comme avec cet ouvrage de Jean-Baptiste Duvernoy : *École du mécanisme. 15 études pour le piano composées expressément pour précéder celles de la vélocité de Czerny* ; ou encore avec le recueil d'Elie-M. Feigerl : *20 études pour le piano composées pour servir d'introduction aux études de Cramer, Moscheles, etc.* Au siècle suivant, les classiques de l'étude pourront même être accompagnés de gloses analytiques comme dans la collection des « Éditions de Travail », publiées sous la direction d'Alfred Cortot, où paraît en 1945 un *Choix d'études célèbres de M. Clementi - J. B. Cramer - Ch. Mayer - J. Moscheles - J. C. Kessler - Th. Kullak - J. Brahms* réalisé par Pierre Lucas.

Les études ne sont pas de simples textes musicaux. Quadrillant toutes les époques de l'instruction musicale (du berceau à la tombe), elles



structurent aussi l'emploi du temps quotidien de l'étudiant. Czerny fait ainsi paraître au milieu des années 1830 des *Exercices journaliers pour atteindre et conserver le plus haut degré de perfection sur le piano consistant en 40 études avec des répétitions prescrites*. L'ouvrage se présente comme un agenda permettant d'organiser le temps de l'étude et rendant impossible toute distraction. À l'échelon inférieur, l'usage du métronome est recommandé pour garantir la régularité à la répétition des séquences. Sur l'exemplaire que nous avons consulté<sup>17</sup>, les annotations manuscrites vont dans le même sens : un professeur a indiqué le minutage de certains exercices et le nombre de fois où ils doivent être travaillés chaque jour.

La rationalisation du temps pédagogique et l'organisation du travail font l'objet d'intenses réflexions dans le courant du siècle. Chez les musiciens, la rupture sera consommée avec les pratiques traditionnelles où le maître se faisait une gloire de s'adapter au rythme d'acquisition de son élève, composant ses exercices sur mesure au fil des leçons. La pédagogie rénovée consiste à sculpter le corps à chaque instant de l'étude en utilisant la partition comme un moule ou une matrice que des instruments mécaniques viendront éventuellement redoubler.

*La Semaine du pianiste. Recueil des exercices quotidiens de Marie Panthès* montre la permanence tardive (1932) des procédés de l'âge d'or de la virtuosité. Le mot essentiel est le même qu'un siècle auparavant : *mécanisme*. Mais si elle continue à partir du principe que le corps doit être dressé, Marie Panthès se méfie des effets pervers de la *gymnastique digitale* qu'un *Avis important* tente de conjurer :

L'étude consciente et consciencieuse de la technique ne doit pas conduire à la « mécanisation » du jeu. Au travail digital doit correspondre un travail cérébral équivalent. Pour éviter que, par la répétition nécessaire d'une même formule pianistique, la pensée ne s'endorme, il faut s'astreindre à changer sans cesse la nature et l'ordre des difficultés. L'imagination, toujours en éveil, est seule capable de créer une technique vivante<sup>18</sup>.

À force de s'abandonner à des dispositifs qui ne demandent pas de penser mais de faire, à force de laisser le corps aller où des partitions vidées de musique le mènent, l'élève risque de se transformer en automate, et cela d'autant plus que l'ouvrage de Panthès avait poussé à son maximum la décomposition des embûches en difficultés toujours plus petites (la section « Préparation aux ornements », par exemple, ressasse dans tous les tons une oscillation sur deux notes ramenées à des unités premières).

Chez Panthès, il n'existe pas de pièces pour les commençants qui soient distinctes de celles pour les pianistes confirmés ; ce sont les

mêmes que l'on joue, de semaine en semaine, d'abord lentement puis au *tempo* définitif. Pourquoi emploierait-on des moules distincts alors que l'on ne recherche pas une éducation progressive et personnalisée mais l'application des résultats d'une observation rationnelle à des corps interchangeable dont les propriétés physiologiques sont les mêmes chez l'enfant, l'adolescent ou l'adulte ?

L'idéal sonore promu dans *La Semaine du pianiste* est celui d'un son purifié de toutes aspérités, obtenu par un toucher d'une égalité absolue<sup>19</sup> faisant oublier la corporéité au profit d'une idée quasi métaphysique du son que les progrès de l'enregistrement mécanique ne feront qu'amplifier tout au long du siècle.

## Une pensée par gestes ?

Lorsqu'il se produit sur les scènes parisiennes à l'époque de sa gloire<sup>20</sup>, Franz Liszt éblouit par sa virtuosité technique mais aussi par son talent à s'adresser aux foules :

Enfin, Liszt a paru au piano. [...] comment caractériser un pareil phénomène ! Rien ne l'arrête, rien n'entrave sa marche ; ce ne sont pas ses mains qui jouent du piano, mais bien sa pensée, son âme, son cœur. Ses doigts obéissent à son inspiration, comme les touches du piano obéissent à ses doigts. Il bondit sur le superbe instrument, il pleure, il sanglote, il succombe et se relève fier ; il rêve et soupire, se passionne jusqu'à la frénésie, se prosterne dans une contemplation religieuse ; joue et folâtre comme un jeune tigre, puis vous éblouit jusqu'à en perdre la vue, vous fascine, vous écrase, et vous jette en finissant un coup de foudre comme pour achever la consternation où vous plonge son génie. Oui, génie et non pas talent. Il faut le voir, il faut l'entendre ; il faut suivre son œil humide cherchant dans la foule l'œil sur la sympathie duquel il compte, le cœur dont il sait être compris. Pendant qu'il frémissait comme la pythonisse sur son trépied, ses regards se portaient presque constamment sur un jeune artiste. Avons-nous besoin de dire que cet artiste était Hector Berlioz ? L'exécutant ne pouvait pas mieux s'adresser : Berlioz était l'écho qu'il fallait à Liszt<sup>21</sup>.

Pour Joseph d'Ortigue, auteur de ce compte rendu, la question du mécanisme est assez secondaire. Les mains disparaissent aux yeux (et aux oreilles) du public dans un suprême mouvement transcendant qui fait du pianiste une âme s'adressant à d'autres âmes. Tandis que les aspects matériels de la virtuosité s'effacent, le corps de Liszt se transforme en un instrument persuasif. Car le spectacle de ses

gesticulations et de ses postures n'est pas seulement un résidu de la *performance*. Dans un univers artistique où l'orateur est un modèle

absolu<sup>22</sup>, l'économie des gestes du pianiste est savamment composée pour placer le public sous son empire. Les caricaturistes moquaient alors les exagérations de l'artiste, toutefois on retrouve dans beaucoup de méthodes les règles d'une éloquence corporelle moins échevelée mais tout aussi capitale. De la posture générale aux mouvements spécifiques, les pédagogues continuaient à enseigner bien après la fin de l'Ancien Régime<sup>23</sup> la manière de combiner disposition « naturelle » et réflexes récemment acquis de l'instrumentiste<sup>24</sup>.

Jusque dans la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle, tout musicien est un créateur potentiel. La rhétorique est un art pratiqué au quotidien aussi bien par les instrumentistes que par les chanteurs. Prenons le cas des arts de préluder qui se multiplient dans la première moitié du XIXe siècle. Tantôt insérés dans les méthodes de piano, tantôt détachés dans des traités autonomes, ces manuels se présentent comme des catalogues de gestes instrumentaux inextricablement liés à du matériau compositionnel. À l'instar des cellules utilisées dans les études, les formules d'improvisation sont apprises par la répétition et le déplacement des mains sur le clavier. Mais, à la différence des études qui étaient vouées à se dissoudre dans les diverses pièces jouées ensuite en public, la matière du prélude doit pouvoir être utilisée lors des prestations du pianiste, avec toutefois certaines précautions que Czerny livre à ses lecteurs en conclusion d'une volée d'exemples composés pour son *Art d'improviser* : « Naturellement on doit pouvoir transposer ces exemples et d'autres semblables dans tous les tons, aux traits notés substituer d'autres traits analogues, et en général donner à son exécution tant de facilité et d'aisance, que les préludes portent bien le caractère d'une inspiration instantanée : car jamais ils ne produisent moins d'effet que lorsqu'ils ont l'air d'avoir été préparés d'avance<sup>25</sup>. » Conjuguant art de mémoire et matérialité du clavier, les formules assimilées au piano sont des *lieux* instrumentaux.

Bien au-delà des méthodes d'improvisation, la question de l'empreinte digitale du matériau compositionnel est cruciale au xix<sup>e</sup> et au xx<sup>e</sup> siècle, que les musiciens aient cherché à s'en dégager ou qu'ils l'aient au contraire cultivée. Dans les conservatoires, l'engouement pour le concours sur table (où les candidats n'ont le droit d'utiliser que leur oreille intérieure pour réaliser les textes des épreuves d'harmonie ou de contrepoint) peut ainsi être lu comme un effort paradoxal pour soustraire les apprentis à une évidence pourtant incontournable : dans la plupart des classes de ces établissements, le piano est la principale matrice de l'écriture de la musique<sup>26</sup>. Rares sont ceux qui protestent contre la tyrannie du clavier. Dans son pamphlet *De la mauvaise*

*influence du piano sur l'art musical* (1885), Louis Pagnerre attaque en particulier ceux qu'il appelle les « claviéristes », ces musiciens analphabètes n'ayant ni appris sérieusement la composition, ni consulté les bons traités : « Ils abordent l'orchestre, ne voyant dans les instruments et dans le chœur des voix humaines qu'une suite de touches. Ils reconstituent leur clavier et y rapportent tout<sup>27</sup>. » À l'heure où l'instrumentation est le sommet de l'exercice de l'écoute interne, une telle désinvolture est devenue intolérable. La complexification des alliages de timbres dans le courant du siècle met en demeure les créateurs de pouvoir spéculer sur les combinaisons instrumentales et disqualifie par avance toute transposition sans précaution des « traits de piano » à l'orchestre :

Pour lui [le claviériste], les instruments se suivent, s'ils ne se ressemblent pas. Leur ensemble forme une série de touches. La petite flûte n'est que le complément de la grande flûte ; c'est-à-dire qu'elle pourra lui succéder sans inconvénient.

Ces deux instruments ne doivent-ils pas avoir le même timbre puis-qu'ils ont le même nom ? Erreur ! [...] La petite flûte n'est que l'extrémité droite du clavier, et on aime à travailler dans ces régions élevées<sup>28</sup>.

En posant le problème de la « routine » du *claviériste*, Pagnerre soulève la question essentielle de la définition de la notion d'instrument de musique. À l'évidence, le piano n'était pas seulement le *medium* aidant à la réalisation des partitions. Il imprégnait en amont les plus infimes gestes créatifs de la plupart des compositeurs.

## Notes

- [1.](#) Voir à ce sujet l'introduction de Campos, Donin et Keck, 2006.
- [2.](#) Bödeker, Veit et Werner, 2002.
- [3.](#) On trouve aussi des photographies de mains en plâtre dans *Musica* (main de Chopin en juillet 1908, de Liszt en 1911, de Massenet en 1912 ou de Verdi en 1913).
- [4.](#) Hampol (d'), 1904, p. 329.
- [5.](#) Lescat, 1991.
- [6.](#) Levacher d'Urclé, 1846, p. 28.
- [7.](#) *Ibid.*, p. 43.
- [8.](#) Kalkbrenner, 1831, p. 19
- [9.](#) *Ibid.*, « Préface ».
- [10.](#) Logier, s. d. (« Préface de l'auteur »).
- [11.](#) On en trouve un autre exemple dans : Unschuld de Melasfeld, 1902.
- [12.](#) Blanche Selva, *L'Enseignement musical de la technique du piano*, six volumes parus à Paris chez Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup> entre 1916 et 1924.

- [13.](#) Castil-Blaze, 1821, p.223.
- [14.](#) Herz [1836], p. 7
- [15.](#) Clementi, 1817, 1819 et 1826.
- [16.](#) Lescat, 1991, p. 120
- [17.](#) Czerny [1834-1835], Bibliothèque du Conservatoire de musique de Genève : [Rpg 625].
- [18.](#) Panthès, 1932, p. 2.
- [19.](#) *Ibid.*, « Égalisation du toucher », p. 4.
- [20.](#) Reynaud, 2006.
- [21.](#) Ortigue (d'), 1833, p. 301.
- [22.](#) Barth, 1992.
- [23.](#) Marbu, 2001.
- [24.](#) Les premières pages de la méthode de Baillot règlent ainsi jusqu'à la position des pieds et leur distance du pupitre et distinguent la pose debout de l'attitude assise (Pierre Baillot, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves...*, Paris, 1834).
- [25.](#) Czerny, 1829, p. 7.
- [26.](#) Campos, 2009.
- [27.](#) Pagnerre, 1885, p. 127
- [28.](#) *Ibid.*, p. 129.

## Bibliographie

### Sources

- Castil-Blaze, 1821 : Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne* par M. Castil-Blaze, Paris, 2 vol.
- Clementi, 1817, 1819 et 1826 : Muzio Clementi, *Gradus ad Parnassum ou l'Art de jouer du piano démontré par des exercices dans le style sévère et dans le style élégant*, Leipzig / Paris, 3 vol.
- Czerny, 1829 : Carl Czerny, *L'Art d'improviser mis à la portée des pianistes*, Paris.
- Czerny [1834-1835] : C. Czerny, *Exercices journaliers pour atteindre et conserver le plus haut degré de perfection sur le piano consistant en 40 études avec des répétitions prescrites*, op. 337, Paris.
- Czerny, 1844 : C. Czerny, *L'Art de délier les doigts opus 740*, Vienne.
- Gouget, 1898 : Émile Gouget, *Histoire musicale de la main : son rôle dans la notation, la tonalité, le rythme et l'exécution instrumentale : la main des musiciens devant les sciences occultes*, Paris.
- Hampol (d'), 1904 : Léo d'Hampol, « La main des virtuoses », *Musica*, juin, p. 328-329.
- Herz [1836] : Henri Herz, *1000 exercices pour l'emploi du dactylion, instrument à ressorts, destiné à délier et à fortifier les doigts, à les rendre indépendants les uns des autres et à donner au jeu l'égalité nécessaire pour acquérir une belle exécution sur le piano... 1000 Uebungen für den Gebrauch des Dactylion...*, Mayence.
- Kalkbrenner, 1831 : Frédéric Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le*

piano-forte à l'aide du guide-mains, contenant les Principes de Musique, un système complet de doigter, la classification des Auteurs à étudier, des Règles sur l'expression, sur la manière de phraser, sur la Ponctuation Musicale, &c. suivie de douze Études, dédiée aux Conservatoires de Musique d'Europe..., Paris.

- Levacher d'Urclé, 1846 : Félix Levacher d'Urclé, *De l'anatomie de la main considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale ou Nouvelle méthode instrumentale raisonnée...*, Paris.
- Logier [1814] : Johann Bernhard Logier, *An Explanation and Description of the Royal Patent Chiroplast, or Hand-Director*, Londres.
- Logier, s. d. : J. B. Logier, *Compagnon du chiroplaste ou Méthode de piano*, Paris.
- Martin, 1843 : Casimir Martin, *Méthode de chirogymnaste ou gymnase des doigts*, Paris.
- Ortigue (d'), 1833 : Joseph d'Ortigue, « Revue musicale. Concerts. – [...] Concert dans les salons de M. Dietz. [...] », *La Quotidienne*, 24 janvier (reproduit dans : Joseph d'Ortigue, *Écrits sur la musique : 1827-1846, textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer*, Paris, 2003, p. 301-302).
- Pagnerre, 1885 : Louis Pagnerre, *De la mauvaise influence du piano sur l'art musical. Étude sur les instruments à clavier. Clavicorde – Clavecin – Piano*, Paris.
- Panthès, 1932 : Marie Panthès, *La Semaine du pianiste. Recueil des exercices quotidiens de Marie Panthès*, Paris.
- Unschuld de Melasfeld, 1902 : Marie Unschuld de Melasfeld, *La Main du pianiste : instructions méthodiques d'après les principes de M. le Professeur Leschetitzky pour acquérir un mécanisme brillant et sûr*, Leipzig.
- Selva, 1915 : Blanche Selva, *Le Travail technique du piano. Choix d'Exercices et d'Études avec la manière de les travailler et les doigtés par Blanche Selva. L'Étude des octaves d'après Th. Kullak*, Paris.

#### Autres références

- Barth, 1992 : George Barth, *The Pianist as Orator : Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca (N. Y.).
- Bödeker, Veit et Werner, 2002 : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le Concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris.
- Campos, 2009 : Rémy Campos, « L'analyse musicale en France au xx<sup>e</sup> siècle : discours, techniques et usages », in Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève.
- Campos, Donin et Keck, 2006 : Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck (dir.), « Musique et sciences humaines. Rendez-vous manqués ? », *Revue d'histoire des sciences humaines*, 14.
- Corre, 1997 : Christian Corre, « Marie Jaëll (1846-1925) : la virtuosité musicale entre l'art et la science », in Anne Penesco (éd.), *Défense et*

illustration de la virtuosité, Lyon, p. 141-154.

- « La virtuosité », 2005 : « La virtuosité », *Romantisme : revue du xix<sup>e</sup> siècle*, 128.
- Lescat, 1991 : Philippe Lescat, *Méthodes et traités musicaux en France, 1660-1800 : réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématiques et chronologiques, de repères biographiques et bibliographiques*, Paris.
- Mabru, 2001 : Lothaire Mabru, « Vers une culture musicale du corps », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 14, p. 95-110.
- Reynaud, 2006 : Cécile Reynaud, *Liszt et le virtuose romantique*, Paris.
- Rousselin-Lacombe, 1991 : Anne Rousselin-Lacombe, « Piano et pianistes », *La Musique à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris, p. 125-166.

## Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION : [ÉQUIPE SAVOIRS](#), PÔLE NUMÉRIQUE RECHERCHE ET PLATEFORME GÉOMATIQUE (EHESS).
- DÉVELOPPEMENT : DAMIEN RISTERUCCI, [IMAGILE](#), [MY SCIENCE WORK](#).
- DESIGN : [WAHID MENDIL](#).