

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 116

Artikel: L'Urtext ne suffit pas : jouer Beethoven à la lumière de Czerny
Autor: Haymoz, Jean-Yves / Herklots-Jeanningros, Laurence
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927565>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'Urtext ne suffit pas

Jouer Beethoven à la lumière de Czerny

Jean-Yves Haymoz et Laurence Herklots-Jeanningros



QUEL REGARD SUR UNE PARTITION ?

Cet article reprend deux interventions présentées lors de conférences sur la recherche appliquée : à la Haute École de Musique de Genève (janvier 2008) et à la Guildhall School of Music and Drama de Londres dans le cadre des journées sur *The Reflective Conservatory* (mars 2009). Collègues au sein de la HES-SO, l'une pianiste et l'autre spécialiste en musique ancienne, nous nous sommes rencontrés autour d'un piano pour faire une lecture pratique d'un ouvrage de Carl Czerny, forts de la différence de nos compétences et expériences. Notre hypothèse était que cette lecture en duo, enrichie par les discussions et les essais pratiques allait changer non seulement notre manière de lire et de jouer mais aussi notre manière d'écouter.

En effet, le musicien qui fait de la recherche dans le domaine de l'interprétation musicale est souvent seul et se trouve alourdi par l'enseignement hérité, transmis individuellement et oralement de génération en génération. L'expérience artistique et intuitive du regard que l'on porte sur une partition est chargée de cet héritage, mais ne peut-elle pas être nourrie aussi par une recherche rationnelle, historique ou scientifique ? L'activité de l'artiste-créateur est une synthèse des deux approches par lesquelles le « vécu artistique » peut et doit être transcendé¹. Le protocole scientifique que nous avons suivi est de chercher à lire ce traité en ne prenant qu'une idée à la fois pour ne pas risquer d'être trompé par une synthèse globale trop rapide qui serait entachée par nos expériences personnelles, mais plutôt de laisser changer notre compréhension pas à pas, sans chercher à anticiper sur nos conclusions. Pour cela, notre manière de procéder a été de lire l'une après l'autre chacune des indications de l'ouvrage que nous avons choisi et de la tester pour essayer de comprendre l'effet désiré. Ce faisant, nous avons accumulé petit à petit des expériences particulières provenant de la lecture, de l'analyse et de l'interprétation formant de la sorte une nouvelle compréhension susceptible d'être utilisée par la suite à propos d'une œuvre de la même époque. Ce que nous avons fait avec deux œuvres de Beethoven dans un contexte moderne d'interprétation sur des instruments d'aujourd'hui.

Nous commencerons par situer l'ouvrage de Carl Czerny qui a été le centre de notre recherche en donnant au fur et à mesure des commentaires qui montreront comment celle-ci a transformé notre lecture de pièces du répertoire. Finalement nous verrons quelles conclusions cette expérience nous suggère et comment elle a aussi modifié notre écoute.

UN OUVRAGE DE CARL CZERNY

Carl Czerny (1791-1857), par sa position d'élève de Beethoven et de professeur de Liszt, occupe une place intéressante dans la pédagogie du clavier.

Dès l'âge de neuf ans et pendant quatre ans il travaille avec Beethoven, qui lui demande pour sa première leçon d'amener le fameux *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Philipp Emmanuel Bach. On se trouve ainsi à la charnière entre la tradition du XVIII^e et les pianistes virtuoses du XIX^e siècle. À treize ans il maîtrise tout le répertoire pianistique de son temps, y compris les sonates de Beethoven qu'il a travaillées directement avec lui, mais il commence aussi une carrière de professeur qui le rendra célèbre, et devient encore un éditeur fécond d'ouvrages musicaux et de traités. En particulier il conçoit une gigantesque école de piano, l'opus 500, qui contient aussi bien l'art de la technique que, par exemple, celle de la composition et de l'arrangement. Dans cette méthode nous avons choisi la troisième partie intitulée *Von dem Vortrage* (1839), « De l'interprétation ».

De nos jours Czerny n'a pas une bonne réputation car on le réduit à quelques études sorties de leur contexte. Mais en travaillant les exemples de cet ouvrage nous nous sommes rendu compte que ce sont de petites merveilles. Au début de l'introduction à cette troisième partie, Czerny rappelle les acquis des études préalables :

Dans les deux premières parties de ce manuel, tous les moyens ont été donnés à l'étudiant : le savoir-faire mécanique pour former les doigts, [et] les particularités indispensables au piano pour obtenir :

- a) pureté et précision du jeu,
- b) une tenue solide de la mesure et sa division exacte,
- c) un déchiffrement juste et rapide,
- d) une attaque solide du toucher et un son beau et plein,
- e) un doigté juste,
- f) une grande vitesse et la légèreté des deux mains, en particulier dans les grandes difficultés,
- g) une observation exacte des signes d'exécution, en particulier à tout ce qui peut se référer et s'apprendre sur la différence mécanique entre *forte* et *piano* et entre *legato* et *staccato*².

Il donne des précisions sur le but qu'il se propose d'atteindre avec ce nouveau volume :

Mais toutes ces particularités ne sont que des moyens pour obtenir le but particulier de l'art, lequel consiste à mettre de l'esprit et de l'âme dans l'exécution et par cela toucher le sentiment et l'intelligence de l'auditeur.

Car chaque morceau de musique, sans exception, fait son effet chez l'auditeur avant tout suivant la manière avec laquelle il est exécuté. Et cet art de l'exécution est si varié que l'on peut l'accroître presque sans limite et que celui qui joue, qui est en possession de tous les moyens de son expression, peut même rendre intéressante à l'auditeur la plus insignifiante ou la moins réussie des compositions. Mais aussi, la plus belle des œuvres musicales peut être perdue si son exécution est malheureuse.

Tout ce qui concerne l'exécution peut être divisé en deux parties principales :

- Premièrement : l'examen rigoureux de tous les signes d'exécution que le compositeur a déjà indiqués dans son œuvre,
- Deuxièmement : toutes les expressions que l'exécutant peut ou doit rajouter à partir de sa compréhension propre³.

Ces dernières phrases, en particulier, montrent bien la distance que nous pouvons avoir aujourd'hui avec cette conception de l'interprétation. Cela touche directement notre manière de penser le respect du texte.

QUELLE APPLICATION ?

Que se passe-t-il quand on travaille sur sa partition ? Quels éléments entrent en ligne de compte et à quel moment : le regard, l'ouïe, le geste ? Sur quoi se base-t-on ? Quels sont nos points de repères, nos choix ? Quel rôle joue l'imagination avec ces prescriptions ? Notre démarche était donc de prendre connaissance des avis de Czerny, de les essayer au piano, sans essayer tout de suite d'en faire une synthèse. Cela procède de ce proverbe latin de Cajétan (1469-1534) : « Miror et transeo », « Je vois bien, je m'étonne, mais je continue ». Il nous a semblé que de cette manière, les expériences personnelles s'accumulaient et devenaient de plus en plus instructives et prenaient plus de sens. Et lorsque nous lisons de la musique de cette époque, leur pertinence nous frappe à nouveau.

Voilà un premier étonnement : il faut donc se documenter pour pouvoir jouer ces quelques notes ? Et ensuite il faut essayer de comprendre, en se rendant vite compte que la traduction n'est pas si facile : car chaque mot porte avec lui un contexte qui n'est plus le nôtre mais qu'il faut pourtant essayer de retrouver. Là, la discussion est très utile et les comparaisons aussi. Retrouver le goût et les conventions liées à l'exécution permet une plus grande indépendance par rapport à un enseignement reçu, et enrichit le regard porté sur la partition.

TRAVAIL SUR DES EXTRAITS DU TRAITÉ

Dans ce vaste programme nous n'avons retenu que quelques parties qui sont celles sur le *crescendo*, la dynamique, les accents, la répétition, le *legato* et le tempo. Pour le répertoire, nous nous sommes limités à chercher quelques correspondances dans deux œuvres de Beethoven : d'une part la sonate pour piano op. 31/2, et d'autre part la sonate pour violon et piano op. 30/2. Les éditions utilisées sont l'original pour le *Traité* de Czerny et les éditions modernes pour les deux sonates de Beethoven.

À PROPOS DU CRESCENDO

Pour parler de la dynamique, dès le début Czerny oriente le travail du pianiste sur la gestion précise par son toucher des diverses forces de jeu :

Tout le monde sait que le temps et l'espace sont divisibles à l'infini, de cette manière la force est indéfiniment divisible et l'on peut produire avec un bon instrument plusieurs gradations de toucher du plus léger *pp* au plus sonore *ff*.

Sans exagération il y a des centaines de couleurs possibles, exactement comme un peintre peut éclairer ou assombrir une couleur sans limites⁴.

Dans l'exemple 1, l'indication *crescendo* signifie que les notes ascendantes sont de plus en plus fortes, chaque note un peu plus que la précédente. Mais chaque nuance est aussi considérée comme un plan, si la première note est désignée par *piano*, le *crescendo* va arriver au maximum sur un *mezza voce* au point le plus haut.



Exemple 1 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 2.

Très souvent dès l'apparition du signe du *crescendo*, on commence à jouer soudainement plus fort. Le pianiste, à la différence des chanteurs ou d'autres instruments mélodiques, oublie quelquefois que les sons s'imbriquent les uns dans les

autres, qu'il doit anticiper l'évolution de chaque son avec la même vigilance qu'un instrument qui dépend de l'air et de l'ouïe pour créer un son. Cette écoute, acquise dès les premières leçons de piano, se perd souvent parmi les nombreuses notes et autres éléments qui attirent notre attention.

Mais faire attention aux différents niveaux de nuances est un des outils dont on a besoin pour créer un caractère, faire des choix, distinguer différents types de structure. C'est grâce à cet outil que l'on pourra faire ressortir les éléments importants qui font vivre la partition et en font ressortir plus naturellement les détails. Dans le répertoire que nous avons choisi, les exemples sont nombreux : dans les premières mesures de la sonate pour piano op. 31/2 en ré mineur (exemple 2) l'indication du *crescendo* est souvent interprétée de manière disproportionnée. Selon l'exemple 1, le *crescendo* devrait être amené à un *mezza voce* mettant en relief pour les mesures de 1 à 6 une structure de nuances *piano* — *mezza voce* — *piano*. Le *crescendo* aboutit sur un *sforzato* qui selon la règle sur les accents (exemple 7 ci-dessous) ne va pas au-delà d'un *mezza voce* si la nuance du passage indique *piano*. Cette approche permet d'avoir une vision plus hiérarchique des nuances et accorde à l'interprète une plus grande liberté dans ses choix de couleurs et d'intensité. Elle permet également de créer une structure de nuances pour le mouvement en entier pour faire des choix d'intensité des passages plus forts comme par exemple du *forte* de la mesure 20 (exemple 2) et le *fortissimo* du développement (mesure 99, exemple non inclus).

Cette vigilance à la croissance progressive du *crescendo* aide aussi à maîtriser des passages techniquement difficiles, comme les passages ascendants et descendants, mesures 9 à 15 de la sonate (exemple 2). La suggestion de Czerny disant que chaque note est un peu plus forte (ou moins forte dans les passages descendants) que la précédente permet un contrôle des couleurs choisies au lieu de fixer son attention sur le côté digital et dangereux du passage. Les passages les plus virtuoses prennent ainsi une autre signification : des « soufflets » mieux proportionnés qui gèrent chaque son non pas par le geste mais par l'oreille en premier lieu.

Dans la sonate pour piano et violon op. 30/2 en do mineur (exemple 3), tous les passages en doubles croches sont aussi concernés : mesures 13 à 16, mais aussi mesures 46 à 53 (exemple non-inclus). Le travail d'ensemble et l'équilibre entre les deux instruments dépendent des différents reliefs de ces traits. Dans cette sonate, le choix et la maîtrise des nuances, du *piano* (mesure 1) au *fortissimo* (mesure 23) (exemple 3) sont significatifs car les différents caractères associés à ces nuances apparaissent et changent très rapidement.

À PROPOS DE LA DYNAMIQUE

Czerny propose ensuite plusieurs caractères pour les cinq principales sortes de nuances : *pianissimo*, *piano*, *mezza voce*, *forte*, *fortissimo*. Il les décrit de cette manière⁵ :

Exemple 2 : Ludwig van Beethoven,
Sonate op. 31/2, premier mouvement,
mesures 1 à 22. © Universal Edition, Wien

The musical score for Example 2 consists of four systems of music. The first system (measures 1-6) is marked 'Largo' and 'piano' (p). The second system (measures 7-12) is marked 'Allegro' and 'piano' (p). The third system (measures 13-18) is marked 'Allegro' and 'forte' (f). The fourth system (measures 19-22) is marked 'Allegro' and 'piano' (p). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Le *piano* [p], délicatesse, douceur, calme tranquille ou douce mélancolie exprimé de manière tendre et douce mais déjà avec une certaine sonorité, un jeu expressif en frappant les touches dans cette nuance.

Le *mezza voce* (m. v.), cette gradation se trouve exactement au milieu entre doux et fort et peut être comparée au ton de la conversation qui ne chuchote pas mais ne déclame pas non plus, ce que l'on dit est plus important que la manière de l'exprimer.

Dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmet
Komponiert 1802

Opus 30 Nr. 2

Opus 30 Nr. 2

Allegro con brio

7.

p

cresc.

7

p

p

11

cresc.

cresc.

15

f

16

p

cresc.

f

f

19

f

p cresc.

f

p cresc.

f

23

ff

p

ff

Exemple 3 : Ludwig van Beethoven, Sonate pour violon et piano op. 30/2, premier mouvement, mesures 1 à 27.

© Henle Verlag, München

Le *forte* (*f*) désigne l'expression d'une autorité et d'une force naturelles sans passion exagérée, dans les limites de la politesse [bonne conduite] ; ainsi tout ce qui est plein d'éclat [*brillante*] devra être joué dans ce degré de force. Le *fortissimo* (*ff*) représente le plus grand degré de force, toujours dans la limite d'un beau son, sans devenir strident, sans aller contre l'instrument comme on l'a déjà dit. Dans ces limites on peut ainsi rendre le passage de la joie à la jubilation, de la douleur à la rage ou du rayonnant à la bravoure.

Vient ensuite un premier exemple (exemple 5) pour aller du *pp* au *ff* et un autre (exemple 6) pour exercer le contraire.

Bien que ces deux exemples soient présentés dans un cadre très précis, les possibilités de différenciation des couleurs qu'ils offrent sont très riches. Après une telle lecture nous n'abordons plus jamais de la même manière ce qui touche les nuances et la dynamique. En conséquence l'utilisation de la nuance est aussi important au niveau de la structure que ce qui concerne la mélodie ou l'harmonie. Dans les premières pages de la sonate op. 30/2 (exemple 3), le *ff* de la mesure 24 est construit en plusieurs étapes par une série de petits *crescendi* : mesures 12-15, 16-19 et 20-23. En effet dans chacun de ses segments différents éléments contribuent au *crescendo* « général » du passage : le *sforzato*, les harmonies qui, comme on le verra (exemple 8), reçoivent un certain poids, le *crescendo* dans la nuance *piano*, le poids sur les valeurs longues (exemple 7), le *crescendo* des mélodies montantes (exemple 11), tous ces éléments sont précisément mentionnés dans notre traité. C'est là que le regard sur la partition commence à changer.

À PROPOS DE L'ACCENT MUSICAL, OU EXPRESSION

Czerny remarque que dans le langage certaines syllabes sont longues et d'autres courtes, plus ou moins accentuées. Il donne comme exemple cette phrase « Vergangenheit und Zukunft⁶ » et, en nous demandant de la prononcer, aimerait nous faire sentir les différents poids et longueurs que prend chaque syllabe. Le même phénomène se retrouve dans la musique, mais il note qu'il est difficile de le mettre sous forme

de règles. L'interprète doit trouver comment exprimer ces caractères avec clarté, précision et rythme. Il essaie de distinguer quelques situations : « Chaque note de longue valeur reçoit plus de poids que les plus courtes ». Dans son exemple, il insiste pour que les blanches reçoivent plus d'accent [*Nachdruck*], c'est à dire plus d'expression que les noires (exemple 7). Il ajoute : « Comme tout le passage est noté *piano* on se gardera d'aller jusqu'au *forte* pour faire cet accent, tout au plus ira-t-on au *mezza voce*. Mais si le passage est *mezza voce* on ira jusqu'au *forte* pour faire sentir ces accents. La main gauche ne prend part d'aucune manière à cette expression. »

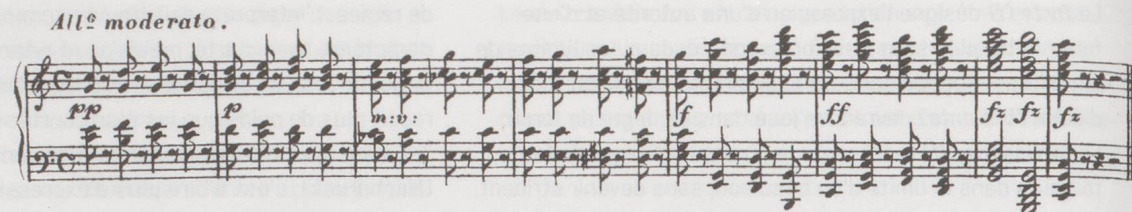
Czerny montre aussi une différente conception du poids de chaque temps (exemple 8). Dans le but d'éviter la monotonie et de rendre correctement les poids différents des syllabes de la musique, il dit aussi (p. 6) : « La dissonance correspond à un son plus fort. C'est pourquoi les accords dissonants reçoivent plus de poids que les accords consonants, sans que cela ne perturbe la pulsation ou le rythme. » Dans ce sens un second temps peut être plus fort que le premier !

Sans doute les exemples 7 et 8 répondent à beaucoup de questions d'interprétation. Rappelons qu'au XX^e siècle la formation des musiciens dans les conservatoires suivait des principes animés par un idéal de l'époque postromantique⁷. Les partitions étaient adaptées à cet idéal délivrant déjà une lecture et une exécution « interprétée » de la partition d'œuvres de style classique. Sans renoncer aux interprétations du passé, les exemples du traité permettent un regard presque direct sur le temps de Beethoven.

En disant que « chaque note de longue valeur reçoit plus de poids que les plus courtes », Czerny donne des pistes d'interprétation supplémentaires dans le mouvement lent de la sonate op. 31/2 (exemple 4) par exemple. Dans ce type de mouvement, les accents, leur intensité, leurs durées et leurs poids sont sources de questionnements et de doutes constants. Le thème des mesures 2 et 3 est-il soutenu jusqu'à la blanche pointée de la mesure 3 ? Comment jouer ce premier temps ? Peut-on le jouer plus doux que les 2^e et 3^e temps ? L'exemple de Czerny ne confirme-t-il pas que ce premier temps peut être joué plus doux si l'on veut bien mener la mélodie jusqu'à la blanche pointée de la mesure 3 ? Mais alors peut-on mettre de côté ce précepte qui veut que le premier temps est toujours le



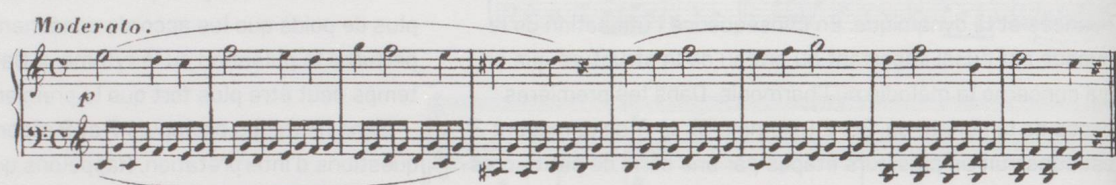
Exemple 4 : Ludwig van Beethoven,
Sonate op. 31/2, 2^e mouvement. © Universal Edition, Wien



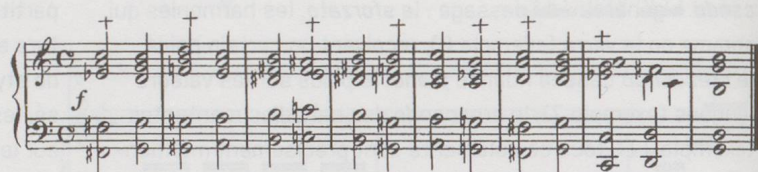
Exemple 5 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 5.



Exemple 6 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 5.



Exemple 7 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 5.



Exemple 8 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 6.



Exemple 9 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 7.

temps fort ? L'indication de tempo à la croche demande aussi une certaine répartition du poids des notes. Toujours selon le traité, cette répartition est précise et hiérarchique : les noires de la mesure 2 ne sont pas plus importantes que la blanche pointée qui elle-même doit rester dans un contexte *mezza voce* selon la hiérarchie sur les nuances. Cette hiérarchie doit être aussi bien répartie sur les trois dernières mesures de ce passage, à savoir : l'arrivée sur le *sforzato* mesure 6 (en principe *mezza voce* construit sur la richesse de l'accord), suivi par le *piano* c'est-à-dire le retour à la nuance au-dessous pour repartir ensuite vers un *mezza voce*. Le *crescendo* est mis en relief par la main gauche au premier temps de mesure 8, l'accord dissonant recevant plus de poids selon l'exemple 8 du traité.

Cette approche peut être reconduite dans les premières mesures de la sonate op. 30/2 (exemple 3). La nuance est choisie non seulement en fonction de l'indication *piano* mais aussi par les différents types de poids que reçoivent les blanches pointées (mesures 1 à 8). Le squelette du thème pourrait se résumer à : sol, do, fa, sol, sol, do (respectivement mesures, 1, 3, 5, 7, 8, 9). Ajouter à cela qu'une mélodie montante reçoit un *crescendo*, et descendante un *diminuendo* (ci-dessous à l'exemple 11), ce principe peut être appliqué à ces premières mesures.

Nous pensons que l'exemple 9 suit la même logique car le mi est à la fois plus long que le sol et ne se trouve pas non plus sur le premier temps : « toutes les notes syncopées doivent recevoir un poids particulier⁸ ».

Si l'on a tendance à jouer ces passages un peu trop rythmés, cette nouvelle indication nous éclaire sur la manière de rendre ces syncopes, par exemple aux mesures 52 à 56 de la sonate op. 30/2 (exemple non inclus), où le rôle de la mélodie devient plus logique et plus clair.

À PROPOS DE LA RÉPÉTITION

Souvent Czerny rappelle le besoin de varier toujours son interprétation « pour éviter d'ennuyer l'auditeur », cela touche la manière de jouer les répétitions ou les reprises (exemple 10) et montre à quel point la maîtrise de l'accentuation est importante : « Quand une petite mélodie est répétée, il est possible d'en changer l'accentuation de sorte de la faire sonner de manière nouvelle et plus intéressante⁹. »

Dans le chapitre sur le *crescendo*, l'accentuation est à nouveau sollicitée (exemple 11) pour différencier les notes d'une mélodie : « Quand une mélodie lente monte ou descend sur une même harmonie, un *crescendo* ou un *diminuendo* en découle dans une nuance en rapport avec l'endroit, même si le compositeur n'a pas noté d'indication¹⁰. » À l'occasion de cet exemple, on comprend aussi que sa compréhension du changement d'harmonie n'est pas la même que la nôtre : ici le changement de fonction dominante-tonique ne représente pas pour lui une nouvelle harmonie.

À PROPOS DU LEGATO

Pour le toucher, Czerny en connaît cinq niveaux différents : *legatissimo*, *legato*, *halb-staccato*, *staccato* et *marcatissimo*. Voici le premier commentaire (exemple 12) sur le *legatissimo* : « *Legatissimo* : chaque doigt reste sur la note plus longtemps que sa valeur ne l'indique. Ceci ne se fait que sur des accords brisés et consonants. »

Et voici la suite de ces distinctions :

Legato : tenir le doigt exactement jusqu'au moment où on joue la note suivante, essayez de rendre le même effet qu'une voix ou qu'un instrument à vent.

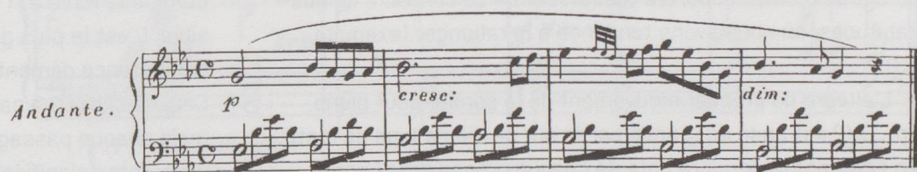
Halb-staccato : ou jeu soutenu [getragenes Spiel], entre traîner et pousser, chaque note avec un poids particulier mais sans liaison avec la note suivante. De cette manière chaque note obtient une signification, une importance spéciale.

Staccato : l'interruption du son apporte une vie fraîche dans la musique, parce que la liaison de toutes les notes apporterait de l'ennui à l'auditeur, et transforme un passage ennuyeux en un passage intéressant.

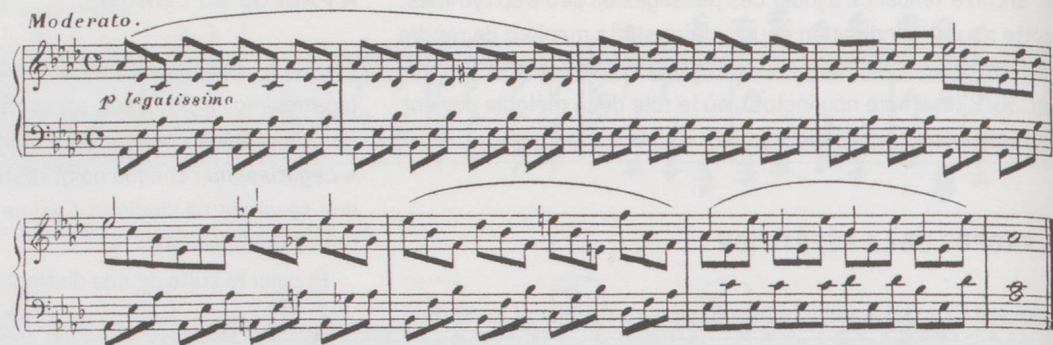
Marcatissimo : (*martellato*, martelé) augmente cette interruption comme si chaque note est jouée comme un éclair, cela apporte un effet de bravoure et de brillance, comme si l'on surmontait une grosse difficulté¹¹.



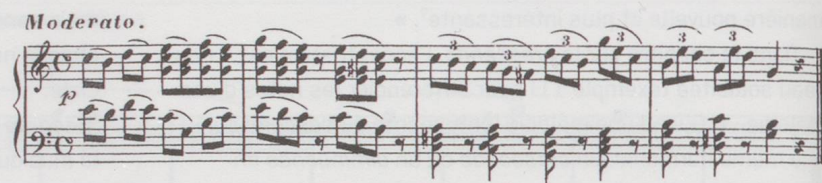
Exemple 10 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 9.



Exemple 11 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 13.



Exemple 12 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 14.



Exemple 13 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 21.

De ces cinq articulations, celle qui est la plus différente de notre compréhension moderne est celle du *staccato*, que l'on interprète de manière souvent trop sèche. Un bon exemple se trouve dans la présentation du deuxième thème dans la sonate 30/2 (mesures 29 à 33). Le pianiste doit trouver la couleur et le caractère et comme l'indique Czerny « apporter une vie fraîche à la musique ». Si l'on utilise une technique de doigts, le son est plus direct mais doux, si on utilise le poignet, le son est plus doux mais moins précis. Le choix peut prendre en considération le motif du violon dont les notes pointées doivent être courtes mais pas brusques. Au début de la même sonate (exemple 3), les mesures 5 et 6 combinent les trois articulations *legato*, *staccato* et *halb-staccato*. L'attention accordée à ces trois articulations, avec chaque technique différente, permet de contrôler le crescendo (qui ne doit pas dépasser la nuance *mezza voce*).

Dans le chapitre sur le *staccato* il y a aussi cette remarque : « Quand il se trouve une liaison sur un groupe de notes, la dernière doit être écourtée [gestossen]. » Le contraire de nos habitudes, où nous avons tendance à la rallonger (exemple 13).

L'*allegro* du premier mouvement de la sonate pour piano op. 31/2 est basé en grande partie sur ce même type de motif. En écoutant la dernière note de chaque groupe dont Czerny précise qu'elle doit être écourtée, par exemple dans les mesures 3 à 5, on remarque qu'elle ne disparaît plus et la mélodie ressort plus naturellement. Dans un passage similaire, mesures 9 à 18, on prend aussi plus conscience de cette

dernière note, ce qui aide à surmonter la difficulté du passage. Cette manière d'interpréter ce genre de motif fait également apparaître plus clairement d'autres aspects importants :

- on n'hésite plus à alléger les premiers temps des mesures 3, 4 et 5,
- la structure du passage - trois groupes de motifs descendants et tempétueux - peut être mis en relief,
- l'importance de la main gauche ressort avec plus d'évidence,
- le *crescendo* du dernier groupe ira seulement jusqu'à un *mezza voce*, prenant en compte l'accord dissonant de la mesure 6 qui reçoit plus de poids.

À PROPOS DES CHANGEMENTS DE TEMPO

Czerny considère cette question comme la plus importante :

Comme la force et l'espace, le temps est indéfiniment divisible. C'est le plus gros travail pour l'interprète et cette compétence démontre à quel point il est un bon interprète. Cela ne concerne pas le mouvement pris dans son entier mais chaque passage sans exception. C'est ce qui donne différentes significations à la musique : impatience, doute soudain, découragement, forte détermination. Si l'interprète ne veut pas construire ou créer à partir de ces subtils changements de tempo, les plus beaux passages risquent de rester incompris¹².

Pour cela il nous donne une petite merveille de quatre mesures (exemple 14) qui doit être interprétée de quatre manières différentes. Pour chaque version il donne des indications précises :

1. Garder strictement le même tempo et donner l'expression nécessaire par les *crescendo* et *diminuendo*, le *legato* et le *halb-staccato* pour les noires, par le *legatissimo* des blanches.
2. Retenir déjà un peu dans la deuxième mesure et pendant la troisième mesure, progressivement disparaître dans un *smorzando*, mais sans exagérer.
3. Accélérer les deux premières mesures avec un sentiment d'urgence et dans la suite ralentir progressivement.
4. Tout le passage est joué en retenant de telle sorte que vers la fin le tempo est *adagio*.

Après cette expérience, Czerny nous donne son avis sur ces différentes manières :

Quelle est la meilleure version ?

La première manière sans changement de tempo ne donne pas une bonne idée de la pièce.

Dans la deuxième, le *ritenuto* donne plus de temps à la mélodie et plus de signification à l'harmonie.

La troisième manière rend mieux le caractère du passage, les deux premières mesures donnent de la vie et de la chaleur, et le ralenti donne plus d'intérêt aux deux dernières mesures.

La quatrième manière, avec son long *ritardando*, est un peu trop languoureuse, même si le caractère en est élégant et doux.

On voit bien avec ces exemples qu'il y a plusieurs interprétations possibles. Et cet exercice peut être très utile si le passage est répété [au cours de l'œuvre]¹³.

Constatons donc qu'il n'y a pas qu'une seule « bonne manière ». Ensuite notons cette habitude de dissocier l'emploi de la variation de tempo et de la dynamique. Lors d'une récente conférence à Würzburg, Nicholas Cook a justement montré que ce critère permettait de montrer une évolution dans les interprétations pianistiques au cours du XX^e siècle où les pianistes ont

eu de plus en plus tendance à lier *crescendo* et *accelerando*, et réciproquement, alors que dans les enregistrements plus anciens ces expressions sont indépendantes¹⁴.

TÉMOIGNAGES SONORES

Il reste maintenant à chercher un document sonore qui confirmerait notre hypothèse à propos de cette manière de comprendre un répertoire musical. Or il est facile de nos jours de trouver des enregistrements réalisés au début du XX^e siècle. Parmi tous ces enregistrements et en lien avec notre propos, nous suggérons à notre patient lecteur d'écouter Ignaz Friedman (1882-1948). Il se trouve qu'il a été un élève de Theodor Leschetizky (1830-1915) qui était lui-même élève de Czerny entre 1842 et 1848. Même si les temps ne sont pas les mêmes, il nous semble possible de reconnaître plusieurs « manières de faire » qui semblent en accord avec ce que nous avons lu de Czerny, et de justifier cette filiation. En particulier si nous écoutons le *Nocturne* op. 55/2 de Chopin, que Friedman a enregistré en 1936 (on sait par ailleurs que Chopin a fait plusieurs visites chez Czerny). Maintenant que nous avons de nouveaux concepts pour approcher l'interprétation, nous remarquons avec plus de pertinence la manière de jouer de Friedman : par exemple les nuances infinies et graduées de *piano*, les dissonances plus accentuées, la liberté rythmique toujours au service de l'expression du chant, les *crescendi* et *decrescendi* indépendants des nuances du tempo, et une recherche subtile sur la manière de ne jamais ennuyer l'auditeur.

RECHERCHE ET ENSEIGNEMENT

D'autres chercheurs se sont penchés sur l'apport que peuvent offrir les écrits de Czerny. Nous ne mentionnerons que nos voisins de l'Université et de la Haute École des Arts de Berne qui en ont fait l'objet, entre autres, d'une publication¹⁵.

Dans l'introduction de son ouvrage, Czerny souhaite que ses indications arment l'élève de « pureté et précision dans le jeu ». L'étude des exemples pourrait ressembler à une

Andante.

1.	<i>in Tempo</i>	- - - - -	- - - - -	- - - - -	- - - - -
2.	<i>in Tempo</i>	- - - - -	<i>un poco</i>	<i>ritenuto</i>	<i>smorzando</i>
3.	<i>in Tempo</i>	- - - - -	<i>poco accel</i>	<i>rando</i>	<i>ral = len = tando</i>
4.	<i>in Tempo</i>	- - - - -	<i>molto ri</i>	<i>tar = dando</i>	<i>per = dendo</i>

Exemple 14 : Carl Czerny, « Von dem Vortrage », 1839, p. 25.

recette : « si on applique cela, on obtient tel résultat ». Mais c'est tout le contraire qui se passe. Son texte est d'une telle précision, les indications sont si claires et concises que la subtilité dépasse la recette. Son regard sur la musique a beaucoup de recul : loin de ne parler que de la technique instrumentale, il ne cesse de parler des moyens avec lesquels la musique elle-même s'exprime. Petit à petit la graphie prend un sens nouveau parce qu'il a mis les signes en rapport avec des expressions musicales. On sait ce que l'on veut entendre, on développe une autre manière de travailler. Cette rigueur du texte implique que l'on va à l'essentiel, l'économie du geste, l'écoute est affinée et alerte. Ce traité est un contact vivant avec le passé, et – pourquoi pas ? – un cours privé avec Carl Czerny !

L'école de musique se charge de transmettre les codes de l'interprétation. Mais ces codes changent sans que l'institution n'en prenne conscience. Ainsi, sur une plus longue période on se rend bien compte que ce qui est bon à une époque ne l'est plus à une autre. Les recommandations de Harnoncourt¹⁶, qui demandait de prendre en compte les critères et le goût des contemporains du compositeur, ont été comprises comme un appel au seul respect du texte, de l'*Urtext*. Mais respecter le texte ne donne pas la mesure de la différence de son interprétation. Il y a bien une connaissance différente des signes eux-mêmes qui demande à être étudiée en tant que telle. On peut parler de sémiologie ou d'épistémologie qui concerne aussi bien la manière de construire le sens du signe dans le temps que celle de l'enseigner. Comment cette connaissance se construit-elle ?

Pour comprendre cette attitude un peu distante face au signe il y a le témoignage de Madame Boissier, qui assiste aux leçons que sa fille Valérie prend chez Franz Liszt. Elle prend des notes pour en faire une relation précise à ses amis. Le 15 janvier 1832 Liszt explique qu'avant d'étudier un morceau il le joue cinq fois :

[...] La troisième fois il observe les *forte*, les *piano*, les *crescendo*, les *sforzando*, enfin toutes les nuances indiquées et celles qu'il croit devoir ajouter, parce que souvent la musique est négligemment accentuée par les compositeurs. Ce travail-là est un peu long et difficile.

[...] La cinquième fois, il s'occupe du mouvement du morceau, le fait fléchir selon l'expression, l'accélère, le ralentit d'après l'examen raisonné de ce que chaque phrase exprime¹⁷.

On voit bien par là que l'*Urtext* ne suffit pas, une formation à l'interprétation est nécessaire. Dans les années 1940, le goût était de jouer rigoureusement la valeur des notes et de ne pas exagérer l'interprétation car on aurait ajouté ainsi des sentiments que l'on jugeait trop personnels. Cela ne plaît pas à Arnold Schoenberg, qui écrit en 1942 :

Lorsqu'on exécute aujourd'hui de la musique du genre dit « romantique » en supprimant tout ce qui en extériorise la sensibilité et en s'abstenant de toute modification de tempo et de toute nuance non expressément écrite, on se modèle

sur la façon dont est jouée la musique de danse élémentaire. [...] En sorte que presque partout en Europe on joue dans une mesure rigide, inflexible, et non pas « dans un tempo », autrement dit dans un cadre équilibré d'éléments librement mesurés¹⁸.

Mais alors, quelle version de lecture de la partition faut-il enseigner quand on est un professeur de musique ? Faut-il, comme Czerny et Liszt dire que les nuances demandent à être complétées par le « bon goût », ou, comme Haskil ou Karajan, que le texte lui-même se suffit et qu'il doit être joué « avec respect ».

Notre expérience se poursuit de manière plus scientifique et plus officielle sous la forme d'un projet de recherche de la HES-SO, et deux collègues nous ont rejoints : Rémy Campos et Pierre Goy. Nous nous proposons de réaliser un livre qui mette à disposition du public francophone ces précieux documents de Czerny sur l'interprétation. La traduction sera complétée d'un commentaire cherchant à préciser les contenus des différents concepts et leur contexte.

- 1 Tagliavini, Luigi Ferdinando, « La vérité dans la recherche scientifique et dans l'expérience artistique », in Schenker, Adrian (et al.), *Vérité et recherche – Wahrheit als Forschungsprinzip*, Fribourg : Éditions Universitaires de Fribourg, 1983, p. 48.
- 2 Czerny, Carl, *Von dem Vortrage*, 3. Teil aus *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, 1839 ; facsimile 2^e éd., Wien : 1846 ; éd. par Ulrich Mahler ; Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 1991, p. 1 sq. Toutes les citations de l'ouvrage utilisées dans le texte sont des traductions des auteurs.
- 3 Ibid..
- 4 Ibid., p. 1-2.
- 5 Ibid., p. 4-5.
- 6 Ibid., p. 5.
- 7 Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris : Gallimard, 1984.
- 8 Czerny, op. cit., p. 7.
- 9 Ibid., p. 9.
- 10 Ibid., p. 13.
- 11 Ibid., p. 14.
- 12 Ibid., p. 24-25.
- 13 Ibid., p. 25.
- 14 Cook, Nicholas, *Performance as a Paradigm for Interdisciplinary Musicology*, conférence prononcée au congrès de la Gesellschaft für Musiktheorie, Würzburg, 9 octobre 2010, publication en cours.
- 15 Bacciagaluppi, Claudio, Brotbeck, Roman et Gerhard, Anselm (éd.), *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, Schliengen : Edition Argus, 2008 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 2).
- 16 Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris : Gallimard, 1984 ; et Nikolaus Harnoncourt, *Le dialogue musical*, Paris : Gallimard, 1985.
- 17 Huré, Pierre-Antoine et Knepper, Claude, *Liszt en son temps*, Paris : Hachette, 1987.
- 18 Schoenberg, Arnold, « Comment on exécute aujourd'hui la musique romantique », in *Le style et l'idée*, textes choisis par L. Stein et traduits de l'anglais par C. de Lisle, Paris : Buchet Chastel, 1977.