

Carl Flesch

L'art du violon

2^{ème} partie

Formation artistique et enseignement

Traduction : F. Roussel

2022

Avant-propos

Lorsque parut en langue allemande, en décembre 1923, le premier volume de « L'Art du violon », je n'imaginai pas qu'il s'écoulerait presque cinq ans avant la parution du second tome. Les raisons de ce délai sont multiples. La première cause est ma double activité d'interprète et de pédagogue, dont les exigences ne me permettent de consacrer au présent travail que le temps qu'elles me laissent. Les chapitres de ce volume sont donc nés en partie lors de voyages en train à travers les plaines américaines, ou de voyages en bateau à travers l'océan atlantique. Puis, chaque année, ce matériau était relu, ordonné, complété. Mais le délai est également dû à la nouveauté du sujet lui-même, dont on ne pouvait établir des fondements solides que par un travail chronophage.

Comme pour le premier volume, j'ai bénéficié du soutien de **Max Dessoir**. Les conseils de cet homme rare, dans l'esprit duquel la science et l'art se complètent et se fécondent mutuellement, et plus encore son soutien moral, qui m'a donné le courage nécessaire pour parcourir le dur chemin jusqu'à l'achèvement de cette œuvre, me le font voir comme un bon génie, qui mérite, avant tout autre, mes remerciements les plus profonds.

Je dois également remercier M. le docteur **Werner Wolffheim** pour ses précieuses remarques critiques sur la partie purement théorique ; M. **Hugo Seling**, qui s'est chargé de l'établissement des différents index, et a attiré par ailleurs mon attention sur bien des points essentiels ; mon éditeur, le docteur **Robert Ries**, qui m'a aidé dans la lecture des corrections ; et enfin, ma fille **Hanni Flesch**, à qui incombait, puisqu'elle est aussi ma secrétaire, la mise en forme écrite de l'ouvrage tout entier.

Baden-Baden, août 1928

Carl FLESCHE

Introduction

Le présent ouvrage ne cherche en aucun cas à présenter une théorie **générale** des éléments purement artistiques de l'interprétation, et encore moins de la création elle-même. Les importants travaux d'esthétique générale ou d'esthétique musicale que nous possédons rendent superflu un nouvel examen de ces questions. Dans ce second volume, seuls les principes artistiques qui sont en rapport étroit avec l'**activité publique** du violoniste seront soumis à un examen plus approfondi.

Je n'ignore pas que j'aborde là un sujet peu sympathique, dès l'abord, au violoniste de renom qui se consacre essentiellement à la pratique. Dans le cas notamment où son talent est essentiellement originel, élémentaire, il ne voit pas l'utilité de réfléchir sur sa pratique, alors qu'il a réussi sans cela depuis longtemps à concrétiser ses intentions artistiques instinctivement. Il est sur ce sujet de l'avis de **Goethe**, qui écrivait à **Zelter** : « J'entends beaucoup parler de musique, ce qui est toujours une méchante conversation. »¹

Il existe aussi des violonistes, cependant, qui ne se satisfont pas d'une exécution enracinée dans le **subconscient** seulement, et éprouvent un besoin intense de rendre compte des particularités de leur art dans la pleine lumière de la **conscience**. Ce livre s'adresse donc avant tout à deux catégories d'artistes exécutants : d'une part, à ceux, majoritaires, qui sont en lutte constante avec leurs dispositions corporelles et mentales, qui doivent d'abord **conquérir** leurs progrès de haute lutte, et ne peuvent s'approcher de l'accomplissement désiré que **par étapes** ; d'autre part à ceux qui sont chargés de la formation des futures générations de violonistes, aux **enseignants**. Mais même ces deux catégories n'entreront, je le crains, qu'avec une certaine hésitation dans l'étude de ce livre. En effet, si le premier volume traitait d'un domaine qui a déjà fait l'objet (quoique de façon différente) de multiples recherches, et qui s'appuie pour l'essentiel sur des processus visibles, ce second volume s'intéressera en partie à des états **intérieurs**, qui sont difficiles à exprimer par des mots. Cette crainte d'échapper à la compréhension courante devrait pourtant pouvoir être écartée, puisque notre intention ne sera jamais de quitter le terrain de la réalité. Nous traiterons essentiellement de problèmes qui ont, depuis toujours, vivement préoccupé aussi bien les exécutants que les enseignants, et qui appartiennent, dans une certaine mesure, à leurs soucis quotidiens.

Nous distinguons trois sortes d'individus musicaux : le **productif**, qui crée l'œuvre, le **réceptif**, qui la reçoit, et le **reproductif**, qui transmet la création de l'un à l'entendement de l'autre. L'artiste **reproductif**, pourtant, n'est pas qu'un simple intermédiaire entre le compositeur qui crée et l'auditeur qui jouit ; il représente aussi une forme de synthèse entre les deux, dans la mesure où la recreation sonore des symboles musicaux, la métamorphose de la lettre morte en sentiments vivants, sont liés à sa propre perception. Le présent ouvrage se penche sur les lois qui sous-tendent cette activité, cet art de la **restitution**.

Pour pouvoir transmettre à l'auditoire une œuvre de manière marquante, l'exécutant doit d'abord posséder certaines qualités de nature **musicale**. Il doit aussi maîtriser parfaitement la **technique** de son instrument. Enfin, sa **personnalité** tout entière doit représenter pour l'auditeur un type caractéristique et convaincant pour l'auditeur. Possédant ces trois qualités essentielles, il a alors le devoir de mettre son art de la représentation au service du **compositeur**, en faisant connaître sa création à un cercle d'auditeurs, cependant qu'il lui faut identifier et surmonter les très désagréables **obstacles** corporels et mentaux qui sont les corrélats de l'exécution publique.

¹ Le télescopage entre le son et les concepts abstraits : voilà ce qui déclenche, chez le musicien praticien tout imprégné de son vivant, une peur panique des questions théoriques.

Il doit ensuite tester quel **répertoire** convient le mieux à son usage personnel, et s'approprier les connaissances nécessaires pour transmettre son **expérience** à ses jeunes collègues².

Voici donc le plan de notre ouvrage :

I - Les composantes musicales générales de l'exécution violonistique

II - Les éléments techniques dans l'exécution

III - La personnalité artistique et humaine

IV - Les obstacles lors de l'exécution publique

V – Répertoire de violon et programme de concert

VI – L'enseignement

Mais avant de traiter chacun de ces points principaux, nous devons vérifier si nous avons raison de juger principalement la valeur de la restitution d'une œuvre selon son rapport au **public**. Nous devons également nous efforcer de définir l'essence même du **jugement** (de la **critique**).

La mise en forme artistique doit-elle être appréciée pour elle-même, comme une chose indépendante, ou bien dans son rapport avec l'auditeur ? L'auditeur est-il l'attribut nécessaire d'une performance artistique, ou bien le joueur et l'auditeur peuvent-ils se confondre en une seule personne ? Quelle place occupe l'interprète entre créateur et auditeur ? Enfin existe-t-il une différence fondamentale entre restitution **publique** et restitution **non publique** ?

Nous devons d'abord constater que lorsque le compositeur, ayant obéi la plupart du temps à un besoin intérieur impérieux, involontaire, a créé son œuvre, il la destine toujours à une exécution **publique**. Il la fait **reproduire** pour que le plus grand nombre possible d'exécutants et de mélomanes y aient accès. Pourtant, on pourrait imaginer qu'une œuvre musicale remplisse son objectif en étant exécutée par chacun individuellement, pour lui-même, en quelque sorte pour son propre usage, à la manière de la **lecture individuelle** d'un livre. Les optimistes espèrent même qu'avec le temps, l'éducation musicale arrivera à un niveau si élevé que le grand nombre deviendra capable de connaître à fond et d'apprécier une œuvre par une simple lecture **muette**, chose jusqu'alors réservée à quelques initiés. Mais pour l'instant il n'en est pas question ; il en résulte que celui qui se sent une **vocation** d'interprète n'est pas en droit de « recréer » l'œuvre **pour son seul plaisir**, mais qu'il a avant tout le devoir de transmettre au grand nombre la connaissance de cette création. Il est le trait d'union entre le compositeur et l'auditoire ; la sublime tâche lui revient de faire naître à la vie sonore la lettre morte du texte, de faire apparaître la beauté d'un poème sonore à l'intelligence artistique de l'auditeur. Seule la réalisation de cette mission justifie son existence. S'il préfère exercer son art de manière égoïste, pour son plaisir personnel, alors il appartient à cette classe que les Français appellent avec ménagement les « **amateurs** », et que les Allemands nomment les « **dilettantes** », empruntant ce mot péjoratif à la langue italienne. La différence entre l'artiste et le dilettante ne réside pas du tout dans la **qualité** de la prestation, qui est assez souvent meilleure chez les dilettantes que chez les professionnels, mais dans le fait que l'art est le **métier principal** ou le **métier accessoire**, et que c'est la salle de concert, ou bien le salon de musique domestique, qui est choisi comme lieu de l'activité musicale. En tous cas, nous ne servons notre mandant, le compositeur, de la manière la plus efficace, qu'en développant pour son œuvre une forme de publicité large, c'est-à-dire en la faisant connaître simultanément au cercle d'auditeurs le plus large possible (donc de préférence dans une salle de concert).

Une fois actée l'idée que le devoir de l'interprète, du point de vue **social**, est d'apparaître en public, nous devons nous demander s'il existe aussi une différence fondamentale de prérequis **techniques**

² La pratique de l'**enseignement** ne fait pas seulement l'objet d'un chapitre à part entière ; au-delà, ses liens avec le domaine artistique, dans la mesure où ils peuvent être accessibles au grand public, forment un fil directeur qui traverse tout le livre, parallèlement à celui de l'activité d'interprète.

entre une prestation dans une salle de concert et une exécution dans une pièce de travail. À cette question, il faut nécessairement répondre positivement. Lorsque nous sommes chez nous en train d'étudier ou de restituer une œuvre de manière purement musicale, nous sommes principalement dominés par des sentiments que l'on peut qualifier d'**euphorisants**. C'est surtout un agréable sentiment de satisfaction qui nous envahit avec cette activité bienfaisante, qui ne trouve pour l'instant sa récompense qu'en elle-même, et dont le jugement, sans le commandement impératif de la perfection artistique absolue, est entièrement laissé à notre appréciation individuelle. Le sentiment de responsabilité n'existe, de façon restreinte, que dans la mesure où nous devons, un jour futur, maîtriser l'œuvre techniquement et intellectuellement. Nous n'avons nul besoin de tenir compte de l'environnement. Dans cette agréable solitude, nous pouvons même nous débarrasser des vêtements qui nous gênent, et rien ne nous empêche de reprendre un passage raté jusqu'à ce que son exécution nous satisfasse.

Il suffit de la présence d'un seul auditeur attentif pour que la situation change instantanément. D'abord, un sentiment très désagréable nous assaille sans prévenir : celui de la **responsabilité** vis-à-vis de l'œuvre d'art et de l'auditeur. S'il ne nous semblait guère important, lorsque nous étions seuls, de réussir un passage du premier coup, il devient à présent **nécessaire** d'être le plus parfait possible dans l'instant de l'exécution. Dans une salle de concert, devant une masse d'auditeurs en grande partie inconnus, d'apparence hostile, dans un environnement inhabituel, dans des circonstances extérieures le plus souvent défavorables, le poids de la responsabilité atteint un paroxysme, et pèse comme une force paralysante sur le joueur et sur sa prestation. L'expérience nous apprend même que la différence entre les deux types d'exécution est si considérable, que l'on ne peut former un jugement définitif sur la qualité d'une exécution qu'après qu'elle a été faite dans une salle de concert. Il n'existe pas d'artiste, si important soit-il, qui n'ait dû payer cette vérité du prix de coûteuses déceptions. La présence de l'auditeur suffit à faire surgir de tous les recoins de la conscience, comme dans la tentation de Saint-Antoine, d'affreux petits diables ricanants et sarcastiques qui ne négligent aucun moyen de transmettre des pensées infernales à l'artiste et de réduire à néant ses intentions. On comprend donc pourquoi l'**enseignant** qui joue aussi en concert possède un grand avantage sur celui qui reste chez lui. Comment un enseignant peut-il prémunir un élève contre des dangers qu'il ne connaît pas dans sa propre expérience, mais dont il a seulement entendu parler par d'autres ? On pourrait le comparer à un chirurgien qui ne connaîtrait les organes humains que par des illustrations, mais ne les aurait jamais étudiés sur un corps humain réel.

Si nous voulons donc trouver et combattre les **obstacles** qui s'opposent à la réalisation de nos intentions artistiques, il nous faut choisir la salle de concert comme lieu de l'action, car la plupart de ces obstacles n'entrent tout simplement pas en jeu lorsqu'on est seul. En résumé, le type de réalisation artistique qui fait l'objet des considérations qui suivent est la restitution d'un œuvre devant un cercle d'**auditeurs**.

Nous pouvons à présent nous demander : quelles conditions sont nécessaires pour interpréter une œuvre de façon exemplaire (**positif**) ? Ou bien : Quelles circonstances peuvent m'empêcher de jouer une œuvre à la perfection (**négatif**) ? Pour différentes raisons, je considère que l'interrogation **positive** est sans issue. Soit je me prends moi-même, avec mon talent particulier et mes penchants personnels, comme modèle pour l'interprétation d'une œuvre donnée ; soit j'utilise l'exemple d'une personnalité artistique exceptionnelle qui m'est particulièrement sympathique. L'expérience montre, comme on l'a déjà dit, que les **besoins** expressifs sont différents d'une génération à l'autre, sans parler même des **moyens** d'expression. De ce point de vue, le changement de l'amplitude du vibrato au cours des trente ou quarante dernières années constitue l'exemple le plus frappant. Sans conteste, il y a un demi-siècle, le vibrato des grands artistes de notre époque aurait été jugé exagéré et de mauvais goût, tandis que le vibrato des virtuoses de cette époque serait aujourd'hui considéré comme froid et inexpressif. Au premier abord, cette affirmation semble gratuite, sans fondement. Mais en réalité, il existe encore aujourd'hui suffisamment d'artistes qui ont vécu cette transformation ou qui représentent eux-mêmes des exemples vivants de l'une ou l'autre tendance. On pourrait aussi objecter qu'il existe des

instructions ou des explications du compositeur, qui donnent à l'interprétation une feuille de route contraignante. Indépendamment du fait que de telles instructions n'existent, pour l'essentiel, que chez les compositeurs modernes, on peut se demander si le créateur était toujours conscient de la meilleure manière dont son œuvre pouvait fonctionner à l'exécution. L'expérience, là aussi, nous enseigne souvent l'inverse.

L'interrogation **négative**, en revanche, est incomparablement plus prometteuse, puisque nombre d'obstacles à nos intentions artistiques sont à portée de compréhension. Tout type d'éducation suppose d'abord d'écartier les propriétés **fautives**. La perspective de la perfection ne peut s'épanouir que sur un sol débarrassé des erreurs. La possession d'une technique saine est un préalable à l'élimination des obstacles dommageables. Un exemple : la raison pour laquelle il existe si peu de violonistes qui jouent **juste**, est que la plupart des enseignants se contentent de constater la fausse note, au lieu de s'attaquer à la cause : défaut de sensibilité de l'oreille, ou manque de mouvement correcteur du doigt. Mais même les qualités de haut niveau, qui seules donnent à l'exécution son caractère artistique (style, rythme, capacités d'expression), si elles peuvent, dans une certaine mesure, être présentes dès le départ, formant ce qu'on appelle le don, ne peuvent s'épanouir pleinement que débarrassées, grâce aux soins de l'éducateur, des scories qui leur sont inhérentes. Nous considérons donc que c'est le recensement et l'élimination des **obstacles**, bien plus que le prêche des **vertus cardinales**, qui est notre tâche principale.

Si nous déroulons la question des insuffisances d'une prestation, nous en arrivons tout naturellement à évoquer la **critique**. Critiquer, c'est juger une action. Le jugement d'une performance artistique, quelle que soit sa forme, peut donner un élan très puissant au développement de la personnalité de l'exécutant dans son ensemble. La valeur propre d'un jugement peut être très variable selon le type de juge et selon les points de vue qui y ont conduit. Une performance violonistique peut être appréciée selon un point de vue soit **purement musical**, soit **instrumental**, soit « **impressionniste** ». Le premier type est utilisé lorsque les événements proprement violonistiques d'une part, la personnalité même de l'exécutant d'autre part, sont considérés comme secondaires, tandis que le sens, plus ou moins éduqué, de la mise en forme, du style et du rythme, constituent pour celui qui juge l'essentiel du contenu de la prestation. Ou bien, en tant que connaisseur avisé de l'instrument, nous porterons la plus grande part de notre attention sur les qualités purement violonistiques de l'exécutant. D'autres juges encore seront sensibles à la **force de suggestion** de la personnalité de l'interprète, et leur jugement dépendra de ces ondes mystérieuses et inconnues, que l'on appelle communément les « **fluides** », que le joueur leur transmet ou non. Ce dernier type de jugement est donc principalement influencé par la **personnalité** de l'interprète ; dans ce cas l'aspect violonistique et l'aspect musical passent au second plan. Nous le qualifierons de type **impressionniste**.

Selon moi, l'extraordinaire diversité des jugements, que l'on peut constater si souvent, même de la part de musiciens de haut niveau, doit être principalement attribuée à la diversité de ces critères. Le choix est toujours dépendant de l'entendement et de la sensibilité du juge et de sa formation instrumentale et musicale générale. Objectivement toutefois, le primat devrait être donné à l'appréciation **musicale**, car ce n'est que lorsque nos exigences musicales ont été satisfaites que la personnalité de l'interprète, avec toutes ses qualités violonistiques, peut entrer en jeu. Cette tentative de hiérarchisation ne possède toutefois qu'une valeur relative, car le sentiment du style musical, sans sécurité technique, ne produit qu'une ébauche, de même qu'une individualité en elle-même puissante reste imparfaite si elle ne suit que ses propres velléités très personnelles, au lieu de prêter son expression à l'idée musicale d'une œuvre. Un jugement objectivement juste suppose donc la prise en compte à part égale des qualités musicales, violonistiques, et personnelles.

Parmi ceux qui jugent, on peut distinguer différentes catégories :

D'abord le joueur qui se juge lui-même (**autocritique**) ; l'enseignant qui critique son élève (**critique du professeur**) ; le collègue, qui analyse objectivement la performance (**critique des pairs**) ; l'auditeur qui

critique l'artiste pour clarifier intellectuellement ce qu'il a entendu (**critique des auditeurs**) ; et enfin le **critique professionnel**, qui communique ses impressions au grand public.

L'**autocritique** est perturbée par la fusion du sujet et de l'objet en une seule personne, par l'hybridation du joueur en acteur et observateur. Une cohabitation à part égale entre une performance artistique enracinée dans le **subconscient** et une observation **consciente** semble impensable. L'autocritique ne peut jamais remplacer un jugement extérieur. Elle est certes un pis-aller précieux dans le travail, en particulier pour des détails techniques, mais on est hors d'état de pouvoir apprécier à travers elle seule la qualité d'une prestation publique. Combien de fois un exécutant a-t-il constaté que son impression personnelle sur sa prestation en concert était trompeuse ? Il peut certes juger de la correction de l'exécution technique, mais ne peut aucunement compter sur lui-même pour savoir s'il a réussi à gagner le **cœur** de l'auditeur. Le joueur lui-même aura toujours tendance à faire de la propreté technique le critère essentiel de sa prestation, et il sera toujours désagréablement surpris, si cette exigence est remplie, d'entendre un jugement défavorable de la part d'un auditeur impartial et sensé. On observe aussi souvent qu'un artiste exécutant qui reste longtemps sans contact avec le public et s'appuie, de ce fait, principalement sur l'autocritique, ne progresse plus ou s'engage dans de mauvaises directions. L'autocritique n'a donc, dans l'art comme dans la vie, qu'une valeur relative.

Quelque incertaine que puisse être l'impression subjective, tout violoniste naît à la conscience la première fois où il s'entend lui-même sur un **gramophone**. Il est alors soudain frappé d'effroi par certaines particularités de son jeu (par exemple des *portamenti* involontaires), dont il n'avait aucune conscience auparavant. Le jugement sur sa propre performance au moyen de l'incorrupible disque phonographique est d'ailleurs jusqu'ici bien trop peu utilisé. Le temps n'est plus très loin où chaque violoniste aura dans sa pièce d'étude un **appareil d'enregistrement**, fût-il primitif, à l'aide duquel il pourra juger **objectivement** sa propre performance.

Lorsque l'exécutant est parvenu à la conviction que l'édifice de l'autocritique repose sur des bases chancelantes, il se met nécessairement à la recherche d'un juge impartial. En première ligne intervient son propre **professeur**, qui non seulement connaît précisément les qualités extérieures et intérieures du joueur, mais unit aussi à une solide connaissance du domaine un intérêt personnel pour son élève. Pourtant, à bien des égards, une certaine partialité de jugement lui est attachée. En raison des années souvent nombreuses et ininterrompues de travail en commun avec l'élève, en raison de son implication dans le développement de ce dernier, en raison de sa connaissance précise de toutes ses qualités bonnes et mauvaises, en un mot à cause de la force de l'habitude, son regard sur l'essentiel a perdu de son acuité. (À l'inverse, la **toute première** impression que le professeur reçoit de son futur élève donne souvent lieu à un jugement très pertinent, car elle ne subit pas encore l'influence de toutes les circonstances énumérées ci-dessus). À ceci s'ajoute que le professeur ne possède pas toujours la somme de talent de départ et de compétences acquises qui sont les conditions d'un jugement juste. Parfois il est tellement polarisé sur sa propre manière de jouer, fondée sur son tempérament, ou tellement enfermé sans retour dans un système quelconque, qu'il lui est impossible de reconnaître la valeur d'une autre forme d'expression, reposant sur d'autres dispositions. Si par ailleurs il n'est pas familier de la scène, il reste étranger aux très fines nuances qu'implique le jeu en public. La **critique du professeur** est donc, sauf quelques rares exceptions, en général trop dépendante du style personnel, trop émoussée par la force de l'habitude et trop influencée par des prises de position univoques sur des problèmes violonistiques pour pouvoir être considérée comme totalement fiable.

Les critiques individuelles des **collègues** sont l'espèce la plus précieuse de jugement qui puisse nous être dispensée. Des collègues bienveillants peuvent parfois, par des paroles prononcées au bon moment, produire de véritables miracles dans le développement de celui qui est conseillé. Il semble alors que les écailles lui tombent des yeux, et qu'il aperçoive avec une effroyable clarté l'erreur dans laquelle il se précipitait auparavant les yeux fermés. Les obstacles qui barraient le chemin vers la liberté sont repoussés, des existences sont reconstruites, parfois même des vies humaines sont sauvées. Et tout cela grâce à un mot prononcé au bon moment par un homme intègre et un collègue honnête.

Mais que cet évènement est rare ! La raison en est le plus souvent une sorte de folle vanité, qui perçoit comme offensante la critique pourtant si objective d'un collègue. Une opinion exprimée ouvertement devrait toujours être considérée comme un cadeau précieux, dont l'auteur devrait être remercié du fond du cœur. Le collègue auditeur lui-même n'est pas toujours suffisamment **désintéressé** pour conjurer les penchants égoïstes, et pour se faire tout simplement une règle humaine de soutenir musicalement ses pairs. Il arrive donc que les jugements entre collègues, au lieu des appréciations précises qu'elles devraient être, ne soient que de plates formules embarrassées, qui portent au front la marque hypocrite de Caïn. Le joueur est pourtant aussi plein du désir intérieur d'entendre un jugement ouvert et fondé, que le collègue de débiter la vérité. Mais ils n'arrivent pas à se rencontrer : les eaux du préjugé sont trop profondes. L'opinion réelle ne se manifeste le plus souvent que plus tard, derrière le dos du joueur.

Le jugement des collègues non-violonistes, en particulier des **pianistes**, la catégorie musicalement la plus haute parmi les musiciens exécutants, peut parfois être encore plus précieux que celui d'un violoniste, car, n'étant aucunement troublé par des préjugés instrumentaux, il perçoit bien plus directement le contenu **musical** de la prestation que ne le feraient des collègues du même instrument, dont le regard se perd facilement dans des détails. Dans le **jeu d'ensemble**, en particulier, une partie est souvent redevable à l'autre de précieuses suggestions.

La critique de l'**auditeur moyen** est d'une grande importance, car il est le récepteur de la performance artistique, ainsi que le maillon qui relie artiste exécutant et compositeur. « **Jouer pour le public** » n'est donc condamnable que si l'artiste se sert de moyens malhonnêtes pour influencer l'auditoire, pas s'il s'efforce de pousser l'œuvre d'art en pleine lumière par des moyens licites. Il faut distinguer la critique **individuelle**, reçue de la bouche d'un auditeur dont nous connaissons les caractéristiques, de la critique du grand nombre, du « **public** », qui s'exprime par des applaudissements ou des quolibets.

On sait que la sensibilité des individus se transforme lorsqu'ils sont pris dans une masse et qu'elle perd de son indépendance. Ainsi, l'impression que produit un évènement sur un individu est d'autant plus intense que les individus qui partagent la même expérience psychique sont nombreux autour de lui. Des groupes d'êtres humains se laissent parfois entraîner à des actes dont un individu seul n'aurait jamais été capable. Les artistes exécutants savent d'expérience qu'une performance, même exceptionnelle, fait peu d'effet dans une salle presque vide, tandis que la capacité d'attention d'un grand nombre peut, à l'inverse, rehausser sensiblement l'intensité du jeu³.

Si nous voulons déterminer la valeur propre de ces manifestations, nous devons d'abord clarifier ce qui est essentiel pour nous : le jugement des **individus** dont la masse est constituée, ou celui de la **masse** en tant que telle. Si nous observons de quoi est constitué le public moyen d'un concert de violon, nous recensons, en excluant d'abord volontairement les critiques professionnels, les groupes suivants : 1) violonistes professionnels 2) autres musiciens professionnels 3) violonistes amateurs 4) autres amateurs 5) profanes non-musiciens.

Les critères selon lesquels chaque classe d'auditeurs forme ses jugements, sont les suivants : 1) violonistique et musical 2) musical et impressionniste 3) Violonistique et impressionniste 4) impressionniste 5) sensualité sonore primitive.

Nous voyons donc que seule la classe ayant à la fois des connaissances violonistiques et musicales, et possédant certaines qualités de nature éthique (bonté sans arrière-pensée, tolérance aux conceptions différentes) est en situation de livrer un jugement pleinement valable. **Vincent d'Indy** estime leur proportion dans une salle de concert à deux pour cent seulement. Les jugements des autres catégories doivent être considérés comme plus ou moins partiels, car ils ne voient la plupart du temps qu'un aspect de la performance. À ceci s'ajoute le fait que les musiciens professionnels ou amateurs non-violonistes sont toujours influencés inconsciemment dans leur jugement par la qualité de la

³ Paul Bekker [(1882-1937), musicologue allemand, NDT] en arrive même à parler de « **participation** » [*Mitwirkung*] du public.

composition exécutée. Un concerto de **Beethoven**, même médiocrement joué, leur procurera toujours plus de plaisir qu'une exécution même parfaite de la *Danse des sorcières* de **Paganini**.

Une analyse du public donne donc au moins quatre types de jugements, qui s'appuient dans la plupart des cas sur des perceptions imparfaites, car partiales. Ces jugements individuels s'unissent à présent pour former le jugement global de la masse, dans lequel la force des diverses catégories est encore clairement visible. Le public des concours du **conservatoire** de Paris, par exemple, jugera plutôt les candidats selon un point de vue violonistique et musical, car il consiste principalement en violonistes musicalement éduqués. Pour juger les performances d'importantes **associations de musique de chambre**, ce sont surtout les motivations purement musicales qui prévalent, car c'est ici l'élite des amateurs musicalement éduqués qui est majoritaire. Un grand talent **purement violonistique** s'adresse avant tout à une classe de « purs violonistes », moins aux « purs musiciens », tandis que les « **purs techniciens** » s'en sortent en cherchant des dupes parmi la grande masse des gens à qui l'art est étranger, au moyen de publicités adroitement mises en scène.

À la différence d'une opinion individuelle, exprimée par des paroles, le jugement de la masse utilise les mains pour manifester son approbation. La coutume barbare de l'**applaudissement** exclut toute nuance de jugement plus fine, et récompense indifféremment **maîtres** et **incapables**, par la même manifestation, variable tout au plus en durée et en intensité. En tirer des conclusions, comme fait trop volontiers la jeunesse inexpérimentée, sur l'impression réelle, durable produite par une prestation, ou sur sa valeur authentique, est tout à fait erroné et mène à de dangereuses illusions.

De ces considérations nécessairement succinctes, nous pouvons déduire que le jugement d'une masse d'individus, manifesté par des applaudissements, ne possède objectivement aucune valeur. Il représente seulement une moyenne entre différents points de vue, parfois contradictoires, et peut, au mieux, servir à mesurer l'atmosphère générale dominante, esthétiquement indifférenciée. Un artiste de haut niveau ne devrait donc jamais accorder une valeur décisive à l'activité plus ou moins intense des mains des auditeurs.

L'espèce de critique la plus importante pour la réussite extérieure de l'artiste est celle du **critique professionnel**. Tandis qu'en règle générale, l'auditeur garde ses impressions pour lui, ou se contente de les communiquer oralement à ses connaissances proches, l'auditeur qui est aussi critique professionnel transmet par écrit son jugement à son journal, et par là même, à un nombre plus ou moins important de lecteurs qui n'ont pas assisté directement à la prestation concernée. Ainsi, on fait connaître l'exécution d'une œuvre à une quantité d'individus pouvant être mille fois, voire dix mille fois plus grande que l'auditoire réel. Le critique influence, ou même dirige, l'opinion publique. Son éloge, qui peut aller de la reconnaissance bienveillante à l'enthousiasme débordant, est capable d'éveiller chez les lecteurs le vif désir de connaître les délices décrits de manière si engageante. De son côté, l'artiste verra dans ces louanges une reconnaissance de son art, qui augmentera son estime de soi, et une incitation à aller plus loin dans la direction prise. En revanche, les blâmes des critiques, des plus légères réserves aux plus grinçants sarcasmes, déterminent encore plus nettement l'opinion du lecteur et peuvent ébranler, chez l'artiste, la croyance dans son talent et dans son avenir.

Le critique professionnel **idéal** doit posséder, au plus haut degré, les qualités suivantes :

Une formation générale, une formation en musique pratique, en théorie musicale et en histoire de la musique, une familiarité avec la technique des instruments courants et de la voix humaine, une capacité à recevoir des impressions sensibles, un intellect capable d'expression, un esprit critique, et enfin un art d'exprimer ses idées non pas seulement de façon correcte, mais avec attrait. À l'évidence, peu correspondent à ce portrait idéal. Il y a avant tout deux exigences, auxquelles les critiques musicaux modernes ne peuvent satisfaire que rarement :

- 1) L'injonction à émettre un jugement définitif sur une composition moderne après **une seule** écoute
- 2) La connaissance précise de la **technique** des instruments et du chant

La première exigence est, à mon avis, impossible à remplir⁴. Seul ce qui est évidemment de mauvaise qualité se reconnaît au premier coup d'œil. Une création vraiment importante réclame, surtout quand elle est nouvelle, que l'on s'y penche seul en détail. Dans la salle de concert, l'attention du critique est distraite non seulement par les incidents extérieurs, mais aussi intérieurement, par la nécessité de devoir coucher ses impressions sur le papier en un temps très bref. De ce fait, il a souvent coutume de transcrire immédiatement l'impression reçue en un mot, en une formule spirituelle, qui excitera le lendemain matin l'attention du lecteur, mais qui rend impossible, au moment de son apparition, l'immersion dans l'œuvre d'art. Sans parler des cas où le contenu du jugement lui-même doit s'adapter à l'idée plaisante ou au jeu de mots. La tendance de bien des critiques à mettre la forme littéraire de leur jugement au-dessus de son contenu objectif – une boisson insipide dans un vase précieux – explique pourquoi la plupart des artistes expérimentés regardent avec une certaine méfiance les jugements « pleins d'esprit ».

Au fond, tout critique, pour être pris au sérieux, devrait obligatoirement étudier le conducteur ou la réduction pour piano d'une composition nouvelle avant de l'entendre. Il ne devrait donc pas consacrer seulement ses soirées à sa profession, mais se préparer toute la journée, et se dédier exclusivement à lourde charge de juge artistique. Malheureusement, étant insuffisamment rémunéré la plupart du temps, il est souvent contraint d'exercer une activité musicale pratique complémentaire, et le temps lui manque pour arriver bien préparé au concert. À cela s'ajoutent différentes restrictions auxquelles le critique doit se soumettre pour des raisons pratiques. Son journal ne peut lui laisser qu'un espace limité pour son compte-rendu, car les questions musicales laissent indifférents la grande majorité des lecteurs. On expédie la performance artistique en quelques phrases. De toute façon, le critique n'a pas pu en conserver une impression durable, car l'économie de la presse le contraint à assister à plusieurs concerts dans la même soirée, et à ne juger qu'une partie d'entre eux. Critiques trop fraîches, ou au contraire réchauffées, compte-rendus parus dès le lendemain, ou au contraire un mois plus tard, impressions devant être fixées entre le concert et le bouclage du numéro, ou au contraire déjà effacées de la mémoire au moment de la parution, tous ces traits imposés par le fonctionnement des journaux des grandes villes contribuent, dans leur tendance purement utilitaire, antiartistique, à réduire l'importance du critique professionnel pour la maturation intérieure de l'artiste. La presse spécialisée en revanche, qui ne présente pas ces inconvénients, s'adresse à un public bien plus limité, qui est en outre habitué à se forger lui-même son opinion.

Mais ce qui nous intéresse tout spécialement, en tant que violonistes, est de savoir si le critique dispose d'une connaissance suffisante de la **technique** violonistique pour ne pas juger seulement d'un point de vue impressionniste ou musical, mais aussi d'un point de vue spécifiquement instrumental. Loin de moi l'idée de sous-estimer l'importance du contenu musical ou la personnalité dans une interprétation. La capacité du critique à reconnaître d'abord ces qualités est pour moi l'exigence essentielle posée à sa profession. Mais même si les connaissances techniques ne viennent qu'en troisième position, elles ne sont pas moins nécessaires, pour avoir une image complète d'une prestation, que les éléments plus valorisés. Puisqu'on entend surtout, dans les salles de concert, des pianistes, des instrumentistes à cordes frottées et des chanteurs, un critique professionnel devrait posséder sur tout ce qui concerne la technique du piano, des cordes et du chant les informations les plus précises. Il est cependant très rare que ces connaissances spécifiques se trouvent toutes réunies en une seule personne. Dans le pire des cas, ce sont les cordes qui sont éliminées, car tout critique joue lui-même plus ou moins bien du piano, et en ce qui concerne le chant, il est certes nécessaire de bien connaître la technique du chant pour **former** une voix, mais pas pour distinguer un bon chanteur d'un mauvais. Il en va autrement pour les cordes : la connaissance des particularités techniques de chaque instrument est absolument indispensable pour comprendre une performance artistique. L'expérience nous apprend que le critique, qui ne joue presque jamais du violon, est rarement en état

⁴ Josef **Hellmesberger**, violoniste connu pour son esprit, regardant avec pitié, après la première exécution d'un quatuor de **Brahms**, un vieux critique, dit à voix basse au second violon : « Qu'est-ce qu'il donnerait pour savoir si ça lui plaît ! »

d'appréhender au plus près, avec objectivité, une prestation, et qu'il doit se contenter de la juger d'un point de vue **musical et impressionniste**. Certes, il rendra justice, s'il possède des dons en matière de critique, à la force de suggestion de la personnalité ainsi qu'à ses qualités musicales, mais il glissera avec légèreté sur les aspects purement violonistiques, ou devra se contenter de quelques formules générales. C'est ainsi que se manifeste, dans notre profession, une frappante différence de jugement entre le critique professionnel et le collègue. Tandis que ce dernier accorde aux nécessaires qualités techniques de l'exécutant toute l'attention qu'elles méritent, et qu'il est donc capable de constater le degré de talent violonistique, le critique non-violoniste doit se contenter la plupart du temps d'habiller l'impression générale qu'il a reçue par des mots, dont l'habileté littéraire varie en raison inverse de leur valeur objective⁵. On ne trouve presque jamais, chez les critiques professionnels, un jugement approprié sur la **technique d'archet** ou de **main gauche**, sur les qualités ou les défauts de la **sonorité** (tant que ces derniers ne se manifestent pas de manière trop voyante), la technique des **démarchés**, la qualité du **vibrato**, ou la **précision** de l'exécution technique en général. Comme ceci s'accompagne souvent d'un défaut de connaissance précise du **répertoire**, les **modifications du texte musical**, intentionnelles ou non, passeront souvent inaperçues s'il ne s'agit pas des œuvres les plus connues.

L'influence de cette situation sur l'évolution générale du jeu du violon est défavorable, dans la mesure où elle apporte de l'eau au moulin des violonistes superficiels et artistiquement douteux, qui considèrent comme secondaire l'acquisition de qualités plus solides, mais moins voyantes. Nous devons accepter le fait que très peu d'individus peuvent comprendre les finesses de notre art, et chercher la récompense de nos efforts dans la satisfaction de remplir un évident besoin de pureté musicale. Le critique de presse peut toutefois exercer une influence décisive sur notre évolution si nous reconnaissons en lui l'homme de l'art.

De même que **Richard Wagner** n'aimait les violons qu'en grand nombre, la critique de presse ne possède une valeur pour l'artiste que dans le cas ou parmi la masse des jugements, une certaine unanimité se fait jour. Lorsque la même observation est faite en même temps par différentes personnes à la fois compétentes en musique et indépendantes les unes des autres, ceci plaide pour sa justesse. La valeur de la critique pour l'artiste repose donc moins sur le jugement **d'un seul** que sur la moyenne de **l'ensemble des jugements**.

L'importance que l'artiste – surtout au début de sa carrière – accorde aux critiques de presse, est le plus souvent exagérée. Certes, c'est souvent la seule opinion qui lui parvienne sans être entravée par des précautions conventionnelles. Mais il a tendance à surestimer considérablement son influence sur le développement de sa carrière. De plus, il se voit la plupart du temps confronté à une série de jugements contradictoires où il est impossible de discerner une moyenne. Une trop grande dépendance de l'humeur de l'artiste par rapport au contenu des critiques de journaux est dangereuse, non seulement à cause des risques de **dépression**, mais surtout parce qu'elle peut induire totalement en erreur si l'opinion du critique ne repose pas sur des bases solides. Le débutant oublie trop souvent que, de même que des critiques favorables n'ont jamais conféré dans la durée, à un artiste qui ne le méritait pas, l'apparence de la grandeur, jamais des critiques n'ont empêché un grand violoniste de prendre, avec le temps, sa juste place dans le monde de l'art. Ceci peut arriver plus facilement pour un **compositeur**, car les moyens de faire jouer sa musique peuvent, par exemple, lui manquer, ou bien ses créations être tellement en avance sur l'entendement artistique de ses contemporains que la reconnaissance lui est refusée de son vivant. L'interprète, quant à lui, trouvera toujours l'occasion de faire passer son art à ses semblables, ce pourquoi sa gloire est aussi toujours attachée à l'instant. Lorsque cependant certains artistes exécutants semblent ne pas occuper la place qu'ils méritent, on peut supposer qu'il y a des raisons plus profondes, inaccessibles à l'observateur superficiel, notamment un manque de **charisme**.

⁵ L'évocation du jeu de **Paganini** par **Heinrich Heine** dans les *Nuits florentines* est pour moi l'archétype de ces descriptions impressionnistes, de haut niveau littéraire, mais totalement partiales.

A l'opposé de cette catégorie de violonistes qui accorde à chaque critique de presse, dès l'instant où elle paraît, une valeur excessive, mais surtout se laisse influencer par elle de façon malsaine pour son développement (de même que le malade est amené, à cause d'un mauvais diagnostic, à prendre un médicament toxique pour lui), se trouve le nombre beaucoup plus limité de ceux qui considèrent que la critique de presse ne mérite aucune attention de leur part. Faisons abstraction de ceux qui, d'une nature ultra-sensible et timide, cherchent à cacher le choc moral causé par une mauvaise critique, ne veulent pas être pris en pitié et préfèrent rester inconnus. Quant aux autres, ceux qui méprisent sincèrement les critiques de presse en tant qu'institution, ils se trouvent dans une erreur dangereuse. Certes, on peut imaginer qu'un esprit créateur d'ordre supérieur, très en avance sur son temps, s'accorde le droit de mépriser l'opinion de ses contemporains, puisqu'il s'adresse, comme **Beethoven** dans ses derniers quatuors, à des générations qui ne sont pas encore nées. Mais l'art mineur de l'interprète est exclusivement lié à l'instant qui lui donne naissance. Si exceptionnelle que soit sa personnalité, l'aspect technique de son art, comme fondement de l'aspect spirituel, réclame un contrôle constant pour atteindre son but. L'**autocritique** est une gardienne trop vénale pour qu'on confie à elle seule le trésor de la propriété artistique. La surveillance ne peut venir que de l'extérieur, sous la forme d'une **moyenne**, que l'artiste doit faire lui-même, des jugements écrits et oraux. Certes, cette opinion moyenne, publique, ne doit pas avoir le pouvoir de détourner l'artiste de buts plus élevés, si telle était l'exigence du goût dominant du moment. Mais dans le cas de changements de nature purement **technique**, comme chaque artiste en entreprend dans sa carrière, seul le jugement public renfermé dans les critiques peut nous apprendre si les attentes liées à ces changements sont remplies, si nous sommes sur le chemin qui nous amènera au but souhaité, ou si nous nous sommes fourvoyés dans un cul-de-sac, sans autre solution que de faire demi-tour. Si l'on ne peut accorder aux critiques favorables aucune influence essentielle sur notre développement, un jugement défavorable arrivant au bon moment peut représenter un tournant dans notre carrière, si l'artiste possède assez d'abnégation pour accorder à ce blâme l'attention qu'il mérite. Pour cela, il lui faut transcrire en langage instrumental une appréciation esthétique. Si, par exemple, dans plusieurs critiques, la rudesse du son est défavorablement remarquée, il doit se demander si le point de contact est correct, si la pression de l'archet n'est pas excessive, ou ne manque pas d'élasticité, etc. L'abattement ou le dommage passager que cause une mauvaise critique à la réputation artistique n'est pas un prix trop lourd à payer s'il peut se transformer en progrès violonistique.

Nous n'avons jusqu'ici pas traité d'un facteur important qui, en raison de son caractère lunatique et instable, représente le plus grand obstacle à un jugement objectif. Je veux parler de la **sympathie** ou de l'**antipathie** personnelle que nous éprouvons pour le joueur lui-même ou pour son jeu. C'est une influence dont personne ne peut se débarrasser, ni le professeur ni le critique, ni les collègues ni le simple auditeur d'un concert. Nous parlerons plus loin des conclusions inconscientes plus ou moins justifiées que l'auditeur tire sur la future prestation à partir de la simple apparence du joueur. Mais comme le critique spécialisé doit avoir davantage d'idées préconçues s'il a déjà eu l'occasion de rencontrer en personne l'exécutant, s'il s'en est fait un ami ou un ennemi, s'il le considère comme mentalement apparenté ou étranger ! Est-il possible par exemple qu'un antisémite fasse taire complètement ses convictions, pendant un instant, et rende justice aux qualités d'un artiste qui présente des traits sémitiques prononcés, physiques et psychologiques ? Un critique qui aime avant tout le style « tzigane » peut-il être d'accord avec une individualité apollinienne et sereine, ou un critique de goût classique avec une personnalité à la passion débordante ? À cela s'ajoute le fait que tout critique, professionnel ou amateur, range l'artiste dont il a déjà entendu des prestations dans une certaine catégorie, lui colle intérieurement une étiquette, et manifeste la plus grande répugnance à réviser son jugement, même devant une prestation différente. Comme si le développement d'un artiste ne passait pas de temps en temps par les transformations les plus étonnantes ! Les transformations d'un compositeur sont bien plus visibles pour nous, car nous pouvons comparer avec les œuvres toujours à notre disposition. Pourtant, un interprète peut traverser de semblables métamorphoses durant sa carrière ; et même lorsque ce genre de mue musicale est moins visible, le critique professionnel devrait, au moins pour des raisons de justice, soumettre de temps en temps,

dans sa fonction de correcteur de l'opinion publique en matière artistique, des jugements apparemment définitifs à une révision, pour s'assurer de leur concordance avec la réalité du développement de l'artiste.

I - Les composantes musicales générales de l'exécution violonistique

Le problème essentiel, dans l'art de l'exécution, est de faire concorder sa liberté individuelle avec les contraintes d'une œuvre d'art particulière et les intentions qu'y exprime le compositeur. On montrera plus loin comment la personnalité individuelle peut se libérer des multiples carcans par lesquels son entourage, son environnement et sa vie intérieure empêchent son libre épanouissement. Dans un premier temps, nous nous contenterons de rechercher quels sont les différents types d'exigences purement **musicales** que l'œuvre d'art impose à l'exécutant.

L'affirmation selon laquelle il n'existerait aucune règle d'exécution à validité générale n'est qu'une pirouette pour échapper au problème. Certes, le concept du beau a de trop multiples facettes pour se laisser résumer en formules **rigides**. Les effets les plus puissants ne se produisent que dans l'inspiration de l'instant, et ces surgissements, de la nature la plus haute, sont aussi divers que ceux qui les portent. Seul un pédant de la pire espèce peut n'admettre qu'une seule manière d'interpréter. D'un autre côté, personne ne peut nier que certaines interprétations doivent être avec certitude qualifiées de fautives. Celles-ci doivent donc nécessairement ignorer certaines règles de l'exécution, règles indispensables pour que l'interprétation produise un effet harmonieux. L'exécutant ne pourra se fier sans risque à sa sensibilité, à son émotion, que s'il a développé en lui-même, au préalable, cette dose nécessaire de sûreté stylistique et de musicalité que l'on appelle la **culture musicale**. Lorsque celle-ci aura pris possession d'une personnalité, son rayonnement l'empêchera toujours de porter atteinte aux lois esthétiques propres à notre époque.

Par « culture musicale », nous entendons la connaissance des lois de la **théorie formelle**, de l'**harmonie**, de la **métrique**, de la **rythmique**, de l'**ornementation**, de l'**articulation**, de la **dynamique**, de l'**agogique**, du **phrasé** et du **style** musical. Il est d'autant moins dans mes intentions de traiter ici ces disciplines de manière exhaustive, qu'il existe déjà un nombre suffisant d'ouvrages se donnant pour but exclusif de montrer la voie aux apprenants dans ces domaines¹. Ce qui nous intéresse avant tout dans ces disciplines, c'est la question de savoir si leurs lois sont applicables sans réserve à notre instrument. Or la réponse est négative. Car les guides dans ce domaine ont coutume de partir des conditions particulières propres au **jeu du clavier**, sans prendre en compte les spécificités du rythme et du phrasé pour les **instruments à cordes frottées**, dont les lois sont déjà, par le simple effet de l'alternance des coups d'archet, complètement différentes. Dans le présent traité, on cherchera à transplanter les principes des disciplines précédemment nommées dans notre domaine limité, dans la mesure où ils entrent en ligne de compte pour nous violonistes, ou bien à les remplacer par d'autres, lorsqu'ils s'avéreront inconciliables avec les exigences purement violonistiques.

¹ Traité d'harmonie et de composition de HAUPTMANN, MARX, SECHTER, RIEMANN, SCHÖNBERG ; H. RIEMANN, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig, 1903) ; Th. WIEHMAYER, *Musikalische Rhythmik und Metrik* (Magdeburg 1917) ; R. WESTPHAL, différentes œuvres sur la rythmique (voir dictionnaire de Riemann) ; E. DANNREUTHER, *Musical ornamentation* (London 1893/95) ; A. BEYSLAG, *Die Ornamentik der Musik* (Leipzig 1908) ; H. RIEMANN, *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hambourg 1884) ; M. LUSSY, *Traité de l'expression* (Paris 1873) ; Guido ADLER, *Der Stil in der Musik* (Leipzig 1911) ; E. KURTH, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Berlin 1922), spécialement important pour les violonistes par les analyses des mouvements monodiques des sonates pour violon seul de Bach qu'il contient.

Nous ne devons cependant pas oublier que l'enseignement de ces disciplines est essentiellement un enseignement spéculatif, une **gymnastique de l'esprit**, qui ne peut s'accorder par la suite avec la liberté souhaitable de l'expression que s'il n'y a pas de conflit entre les deux. Voici comment il faut le comprendre : nous apprenons les règles de l'exécution musicale grâce à notre **entendement**, et ce dernier contrôle leur application jusqu'à ce qu'elles nous paraissent évidentes et que nous les appliquions **inconsciemment**. Mais si nous étions contraints, au milieu d'une exécution, de rappeler constamment à notre mémoire consciente, pour produire un certain effet, les symboles utilisés pour l'exécution et les différents signes rythmiques et agogiques, alors ce télescopage de la lettre morte avec le matériau vivant représenterait un obstacle de la pire espèce. Il faut comparer les signes d'exécution imprimés à ces échafaudages de bois absolument nécessaires à la construction d'un bâtiment mais qui disparaissent sitôt que celui-ci est terminé, et sont jetés au rebut.

La métrique et la rythmique

Il est presque impossible de formuler une définition universellement valable des concepts de **rythme** et de **mètre**, car leur sens est différent selon que l'on se place du point de vue des données naturelles objectives ou de celui des habitudes d'usage du langage. À cela s'ajoute la variabilité des résultats de la recherche suivant les époques. Selon **Westphal**², la métrique musicale est issue de la métrique poétique. « Nous pouvons poser avec certitude l'affirmation selon laquelle le premier commencement de la poésie fut aussi le premier commencement de la musique. La poésie la plus ancienne était une poésie chantée, la musique la plus ancienne n'était autre que la mélodie du texte poétique. Ce n'est qu'à un stade ultérieur de développement que les deux arts purent de développer de manière autonome, et séparément l'un de l'autre : la poésie en tant que poème épique non plus chanté mais déclamé, la musique comme musique instrumentale. **La première musique instrumentale fut un chant sans paroles.** » Dans le *Dictionnaire de musique* de **Riemann**³, les termes « métrique » et « rythmique » sont très largement interchangeables. Pourtant, il désigne comme « qualité rythmique » une différence de durée (court ou long), et comme « qualité métrique » une différence de poids (lourd ou léger). Pour A. **Heusler**⁴, le **rythme** embrasse toutes les divisions perceptibles du temps. Il distingue 1) des rythmes ordonnés liés à la mesure 2) des rythmes subordonnés non liés à la mesure. Le concept de « **mètre** » est le plus restrictif, il ne concerne que les rythmes ordonnés liés à la mesure. C'est pourquoi le premier mouvement de la sonate en sol mineur pour violon seul de Bach, ainsi que celui de sa sonate en la mineur, n'auraient pas de **rythme métrique**, au contraire des premiers mouvements de la sonate en ut majeur et de la partita en mi majeur. Le « mètre » possède un sens plus étroit encore. Il désigne le type particulier de « rythme métrique » ; par exemple l'Allemande, la Gigue, la Gavotte sont trois « mètres » différents. La « **rythmique** » désigne donc la théorie du rythme au sens large, la « **métrique** », la théorie du mètre rythmique dans un sens plus étroit.

Ce serait compliquer inutilement notre travail que de consacrer à la rythmique et à la métrique des chapitres séparés. Car malgré les différences théoriques, on peut difficilement, dans le travail artistique pratique, les dissocier ; or c'est bien de la **pratique** dont il s'agit essentiellement dans le présent ouvrage.

Le rythme possède pour l'organisme humain une signification élémentaire, comme en attestent les battements du cœur et la respiration. Un comportement arythmique de ces deux fonctions est l'indice d'une maladie ou d'une confusion mentale. Mais la marche et la course, elles aussi, sont sous-tendues par des lois rythmiques. Si quelqu'un marche de façon arythmique, on sait qu'il est soit malade, soit ivre. C'est ainsi que le rythme constitue le véritable élément originel dans la musique, celui que chacun

² WESTPHAL, Rudolf : *Elemente des musikalischen Rhythmus*, Léna 1872.

³ RIEMANN, Hugo : *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882¹

⁴ Idées exprimées lors d'un échange privé.

possède en lui-même, et dont prend conscience la créature même la plus primitive. On peut sentir le rythme prégnant d'une pièce en frappant dans les mains. La musique folklorique, ou celle qui passe dans la culture commune (musique populaire) est toujours principalement rythmique. Nous percevons le rythme avec les sens, nous pouvons l'entendre, le voir et le sentir dans nos muscles. Un rythme maintenu longtemps, sous une forme identique, fait un effet monotone, soporifique ; c'est pourquoi, dans la composition d'un programme, il est tellement crucial de varier les rythmes. Il ne faut pas confondre le rythme avec la mesure. La **barre de mesure** est bien plutôt un obstacle à la vie rythmique, comme nous le verrons à nouveau plus loin.

Cette distinction apparaît de la manière la plus évidente dans la **direction d'orchestre** de nos jours, car elle n'est pas seulement audible, mais visible. Il existe des chefs d'orchestre qui se contentent de transcrire très clairement en gestes l'indication de mesure écrite, et d'autres pour qui la battue de la mesure est seulement un moyen pour s'entendre avec l'orchestre, et qui s'efforcent principalement de figurer le flux mélodique et rythmique par des mouvements irréguliers. Pour le mètre comme pour le rythme, le facteur décisif est l'**accentuation** (*Betonung*) ou l'**accent** (*Akzent*). Accentuation et accent sont des concepts identiques, du moins dans l'exécution musicale, même si, dans la langue courante des musiciens, un « accent » désigne une accentuation plus forte. La science musicale connaît cinq types d'accents différents : l'accent **métrique**, l'accent **rythmique**, l'accent **dynamique**, l'accent **agogique**, et l'accent **pathétique**.

L'accent **métrique** est celui qui fait ressortir le temps fort par rapport au temps faible, plus dans la pensée que dans l'exécution elle-même. On ne doit en aucun cas le percevoir sur la partie d'une syncope qui est sur le temps fort, par exemple.

L'accent métrique, lorsqu'il est nettement audible, fait aussi partie de ces mauvaises habitudes des exécutants, qui excluent toute liberté d'interprétation, et mettent en esclavage la fantaisie et son symbole, le rubato⁵. Du reste, l'accentuation métrique peut aussi se rendre visible : j'en veux pour preuve le chef d'orchestre qui marque avec la tête, ou même avec tout le haut du corps, chaque battue en bas !



L'accent **rythmique** consiste en une accentuation clairement perceptible, qui revient à intervalles réguliers, et dont la présence est nécessaire pour la bonne compréhension du groupement des valeurs de notes.

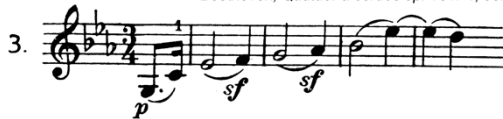


L'accentuation volontairement plus forte de l'accent rythmique (par exemple sur le premier temps d'une valse) est beaucoup moins dérangeante que celle d'un accent métrique trop clairement perceptible, qui sent toujours un peu son maître d'école.

L'accent **dynamique** est le renforcement intentionnel d'une valeur de note, qui peut n'avoir aucun fondement métrique ni rythmique.

⁵ « L'accentuation métrique ne peut être soulignée que très occasionnellement. En général elle ne doit pas plus apparaître au premier plan que la scansion des vers lorsqu'on récite une poésie » KULLAK, *Ästhetik des Klavierspiels*

Beethoven, *Quatuor à cordes op. 18 n°4*, 3ème mvt



L'accent **agogique**, souvent marqué par un ^, demande à être considéré plus attentivement. Le mot « agogique » lui-même n'était jusqu'à présent familier qu'aux musiciens ayant eu à faire aux œuvres de **Riemann**. Riemann entend par « agogique » une modification du tempo produite principalement par de petits **allongements**, qui surviennent notamment dans le *tempo rubato*, par opposition à la **dynamique**, qui est une modification de la force du son. C'est une désignation heureusement choisie, qui manquait jusqu'alors à notre vocabulaire musical. Il faut souhaiter qu'elle s'insère dès que possible dans la terminologie musicale courante, en lieu et place de ce « *tempo rubato* » si équivoque et unilatéral. La compréhension entre enseignant et élève ne pourrait qu'y gagner. Il y aurait alors deux solides unités de mesure pour la valeur expressive d'une exécution, une nette séparation entre les variations de la force du son (dynamique) et celles de la vitesse (agogique). L'accent agogique est donc un renforcement d'une note par l'allongement.

Saint-Saëns, *Havanaise*



Mais si, au point culminant de l'expression, l'accent dynamique et l'accent agogique s'unissent, apparaît alors une forme d'accentuation que **Lussy** nomme « **accent pathétique** »⁶.

« Pour être senti et rendu, l'*accent pathétique* exige une âme ; aussi est-il le signe artistique par excellence. [...] [Il] n'est assujéti à aucune sorte de *régularité*. Il peut envahir une seule note ou plusieurs notes consécutives ; il peut tomber partout, aussi bien sur les *temps faibles* que sur les *temps forts* des mesures, aussi bien sur la note *finale* que sur la note *initiale* des rythmes. L'essence de son caractère se définit par ce seul mot : l'*imprévu*. »⁷

Dvořák, *Quatuor à cordes op. 96*, 2ème mvt





Il nous faut cependant, dans cette présentation exhaustive en peu de mots, insérer une limitation : l'accent pathétique n'est certes soumis à aucune règle du point de vue dynamique et agogique, mais son utilisation ne doit pas contredire les valeurs de notes écrites. On pense en particulier à l'accentuation du son le plus aigu au milieu d'un triolet.

⁶ On pourrait tout aussi bien le nommer accent poétique, ou accent dramatique, ou accent d'émotion, suivant la nuance de sentiment à exprimer. Mais le mot « pathétique » correspond le mieux, à mon avis, à l'humeur convulsée et explosive de l'exécutant, telle qu'elle se manifeste au point culminant d'une expression débridée.

⁷ LUSSEY, M. : *Traité de l'expression musicale*, Paris 1874, p. 92

Bruch, *Concerto en ré mineur*, 1er mvt

6. 

6a 

Nous devons à présent considérer les différents signes qui ont pour fonction de montrer de façon visible les divisions d'une pièce de musique en différentes parties. Il s'agit principalement de la **barre de mesure** (double barre), de l'**arc de liaison**, de la **virgule** et du **signe de césure** de Riemann.

Le rôle de la **barre de mesure** est de diviser une pièce de musique en unités déterminées par l'indication de mesure, et de faire ainsi apparaître les valeurs lourdes [temps forts] devant lesquelles elle se place. On peut la comparer au début de ligne dans un poème. Mais dans les deux cas, ce n'est pas toujours le début d'une phrase ni d'une période qui est indiqué. Les avantages de la barre de mesure se font surtout sentir dans l'enseignement élémentaire. Un enfant aurait du mal à apprendre à compter sans son aide. Mais une fois que la difficulté de la division de la mesure est surmontée, lorsque l'élève doit commencer à prendre conscience de la phrase tout entière, au-delà de la stricte division des temps, alors la barre de mesure constitue le plus grand **obstacle** pour apprendre à déclamer intelligemment. La séparation visible entre la levée et la note principale est, en particulier, une grande source d'erreur.

C. Franck, *Sonate*, 4ème mvt

7. 

L'enfant doit **apprendre** la fonction de la barre de mesure ; l'artiste doit la **dépasser**.

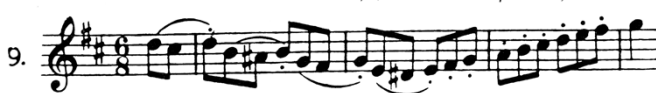
Bien des compositeurs modernes écrivent de la musique **sans barre de mesure**, en particulier dans les œuvres pour instrument solo. Mais dès lors qu'une œuvre est écrite pour plus de deux instruments, on ne peut se passer de la barre de mesure pour la compréhension mutuelle. Les répétitions de quatuor, et plus encore celles d'orchestre, seraient un enfer pour les exécutants sans barres de mesure. Peut-être la remplacera-t-on, dans le futur, par des signes plus adaptés au sens, lorsque des formes bien plus compliquées qu'aujourd'hui n'auront plus rien d'effrayant pour nos capacités d'association musicale.

Les **temps de la mesure** ont bien plus d'importance que la barre de mesure pour la mise en forme rythmique et l'accentuation. On distingue les temps forts (ou bonnes parties de la mesure) et les temps faibles (ou mauvaises parties de la mesure). Dans un 2/4 ou un 6/8 rapide, le temps fort est le premier, le temps faible le second.

Beethoven, *Quatuor à cordes op. 18 n°2*, 4ème mvt

8. 

Beethoven, *Quatuor à cordes op. 18 n°3*, 4ème mvt

9. 

Dans un 3/4 ou un 3/8, le premier temps est fort, le deuxième et le troisième sont faibles.

Beethoven, Quatuor à cordes op. 18 n°3, 3ème mvt

10. 

2ème violon

En divisant une mesure en deux, on obtient de nouveaux temps forts et faibles. Ainsi, dans un 4/4, ou dans un 2/4 lent (4/8), le premier temps est fort, le second faible, le troisième fort, le quatrième faible.

Beethoven, Quatuor à cordes op. 59 n°1, 1er mvt

11. 

Violoncelle

idem, 3ème mvt

12. 

2ème violon

Les figurations du violon dans le *Larghetto* du concerto pour violon de **Beethoven** constituent un exemple frappant de la dépendance de l'accentuation par rapport au rythme, même dans des valeurs plus brèves.

Beethoven, Concerto, 2ème mvt

13. 

Une accentuation trop régulière sur une trop longue durée, même irréprochable sur le plan déclamatoire, produit facilement une monotonie qui met à rude épreuve l'attention de l'auditeur.

Dans l'exemple 14, l'accentuation constante de la première, de la troisième, de la cinquième et de la septième croche engendre de la lassitude, tandis que seule l'accentuation de la note la plus aiguë donne à la figure de deux notes, dans tout ce passage, cet élan prodigieux qui évoque des créatures gigantesques se lançant des blocs de rocher.

Brahms, Concerto, 1er mvt

14. 

Accentuation régulière et uniforme

Accentuation de la note la plus aiguë, et du début du motif

De manière générale, une accentuation répétée de manière identique et régulière est d'autant plus insupportable sur la durée qu'il y a moins de notes non accentuées entre chacune. La répétition d'une note unique crée un climat qui réclame aussi une certaine accentuation, quelle que soit la valeur, faible ou forte, du temps. Les notes répétées dans le rythme espagnol de *habanera* en constituent une illustration éloquent.

Lalo, *Symphonie espagnole*, 1er mvt

15.

Dans la mesure à 6/8, il s'agit toujours d'un rythme à deux temps.

Paganini, *Caprice n°20*

16.

Si l'on a un rythme à trois temps, alors on utilise la mesure à 3/4.

Mozart, *Concerto en ré majeur*, 2ème mvt

17.

En musique de chambre, le mélange entre des rythmes à deux ou à quatre temps et des rythmes à trois temps donne de délicates combinaisons.

Brahms, *Sonate op. 78*, 1er mvt

18.

À cette catégorie appartient aussi la combinaison, que l'on rencontre de temps en temps, entre mesure à 3/8 et rythme à trois temps, réparti sur deux mesures.

Dvořák, Concerto, 3ème mvt

19. 


20. 

Ici le compositeur a clairement indiqué son intention rythmique, aussi bien au moyen des arcs de liaison qu'avec le groupement par quatre des doubles-croches.

L'arc de liaison a l'inconvénient d'être équivoque. Il peut être pensé comme **signe de phrasé**, qui indique les limites de la phrase :

Beethoven, Quatuor à cordes op. 127, 3ème mvt

(indication de liaison originale)

21. 

ou bien comme **signe d'articulation**, qui délimite les différentes parties à l'intérieur d'une phrase :

Beethoven, Quatuor à cordes op. 59 n°2, 4ème mvt

(liaison originale)

22. 

ou bien comme **signe de legato**, qui marque les notes liées entre elles (par opposition aux notes séparées ou détachées) :

Beethoven, Quatuor à cordes op. 74, 1er mvt

(indication de liaison originale)

23. 

ou bien encore comme **signe de coup d'archet**, qui, prenant en charge des nécessités purement pratiques, indique la manière concrète d'exécuter.

Dans les exemples qui précèdent, le coup d'archet aura donc nécessairement l'allure suivante : dans l'exemple 21, un coup d'archet toutes les deux mesures. Dans l'exemple 22, il faut jouer :

22a 

pour éviter un accent injustifié, dû à l'allongement de tout l'archet, sur la note précédant le **sfz**.

Dans l'exemple 23 :


23a 

car le coup d'archet original est hautement anti-violonistique.

Le point de vue du violoniste est ici très différent de celui du pianiste. Le **changement de coup d'archet** est pour nous une question vitale. Considérer en toutes circonstances les grands arcs de phrasé comme des indications de coups d'archet serait à mon avis faire preuve d'ambition hors de propos ; car accumuler un trop grand nombre de notes à l'intérieur d'un même coup d'archet⁸ entraînerait une diminution de la force du son, qui renverrait à l'arrière-plan la partie principale de violon, au profit des instruments d'accompagnement, et mettrait en péril l'équilibre sonore et donc la clarté de toute la phrase. C'est pourquoi les éditions, qu'elles soient originales ou révisées, munies d'arcs de liaisons très longs, même si elles semblent très « musicales » sur le papier, ne passent pas l'épreuve de la scène et sont inutilisables pour la pratique.

Beethoven, Quatuor à cordes op. 59 n°1, 1er mvt

coup d'archet original

24. 

exécution

Le procédé introduit par **Joachim** et **Moser** dans le troisième volume de leur *Traité du violon*, qui consiste à conserver les arcs de phrasé ou d'articulation originaux, mais à indiquer le coup d'archet par

⁸ Ce que les violonistes appellent dans leur jargon le « coup d'archet bouché » [verstopfter Bogenstrich].

les signes de tiré et de poussé, représente la meilleure solution qu'on ait trouvé jusqu'à présent, et je l'ai utilisée moi aussi à maintes reprises. Ainsi les types de coups d'archet [*Stricharten*] initialement indiqués par le compositeur sont laissés intacts, mais dans le même temps les nécessités de l'exécution pratique sont prises en compte⁹.

La **virgule** pourrait être un moyen aussi économique que commode de délimiter discrètement les contours d'une phrase, si elle ne servait pas souvent aussi à indiquer une **respiration** [*Luftpause*] nettement marquée (Reger), donnant lieu ainsi à des malentendus.

Le signe de **césure** introduit par Riemann (/), une petite ligne verticale dont il se sert dans ses éditions pour séparer les différents membres d'une phrase (même à l'intérieur d'une liaison de phrasé), est en lui-même l'outil le plus pratique dans ce domaine. La virgule et le signe de césure ont des inconvénients pour l'exécutant (non pour le musicien qui lit ou apprend) : ils sont faits tous les deux pour charger la mémoire visuelle et entraînent ensuite, par leur présence latente dans le souvenir lors du jeu par cœur, une exagération trop didactique de la séparation. Il est plus facile de les apprendre que de les désapprendre, c'est-à-dire de les transmuter dans un contenu vivant. Personnellement, je privilégie le signe **double** (//) pour indiquer une interruption perceptible (**respiration** ou « *Luftpause* »), et le signe **simple** (/) pour une séparation « pensée » plutôt que réellement exécutée.

C'est la césure qui exprime le mieux la division d'une phrase entre membres distincts. La meilleure définition en a été donnée par **Heinrich Christoph Koch** dans son « Essai de méthode de composition » (*Versuch einer Anleitung zur Komposition*, Leipzig 1787) : « L'endroit, dans une mélodie, où se manifeste un repos de l'esprit, c'est-à-dire l'endroit où une partie de la mélodie peut être séparée d'une autre, est appelé la césure de cette section mélodique. » Lorsque la césure entraîne une certaine interruption du son, on l'appelle aussi **respiration** (*Luftpause*). La différence entre césure et respiration est qu'une césure n'implique pas nécessairement une respiration, puisqu'une nuance dynamique subite, un **forte** ou un **piano** soudain, ou une modulation inattendue peuvent donner l'impression d'une séparation. En revanche, une respiration sans césure serait inimaginable.

* = césure dynamique

Beethoven, *Quatuor à cordes op. 18 n°1*, 2ème mvt

25. 

Beethoven, *Quatuor à cordes op. 18 n°2*, 2ème mvt

26. 

Beethoven, *Quatuor à cordes op. 59 n°1*, 4ème mvt

27. 


Dans l'exemple suivant, la modulation surprenante de mi mineur vers si bémol majeur sera exprimée avec un maximum d'effet si l'on change de corde et que l'on introduit un **piano subito**.

Bach, *Sonate en mi mineur*, 2ème mvt

28. 

⁹ Lorsque la même œuvre est révisée plusieurs fois au cours d'un siècle, on ne se base presque jamais sur l'édition originale, mais sur une révision précédente, si bien qu'il ne reste finalement presque plus rien des indications originales (voir aussi p. 181)

Même l'insertion de notes longues au milieu de notes courtes peut donner l'impression d'un moment

de séparation. Dans l'exemple suivant, en jouant les deux notes  plus **longues**, on

les fait reconnaître comme des notes de passage n'appartenant **pas** au thème :



Les césures sont d'autant plus nécessaires à la compréhension d'une pièce que les modulations y sont moins réalisées à plusieurs voix, donc dans les pièces pour un instrument solo sans accompagnement.

Dans l'exemple qui suit, l'ajout de **césures** est indispensable pour la compréhension de la structure harmonique, qui, du fait de la réalisation monodique, s'interpénètre avec la structure mélodique. Mais ces césures ne doivent pas toujours être perceptibles dans le temps – sous la forme d'une interruption (//) – sans quoi l'on n'éviterait pas un morcellement du tout. Pour certaines césures, il suffit de « **penser** » la séparation (/) : le joueur en a conscience, mais l'auditeur ne la perçoit pas.

Il convient cependant de mettre vivement en garde contre l'abus des césures sous forme de respirations. Cette « artillerie lourde » du phrasé ne se justifie que lorsque des modifications dynamiques ou agogiques ne suffisent pas à faire entendre à l'auditeur la structure d'une œuvre sur le plan de l'harmonie, des modulations, du rythme ou de la mélodie.

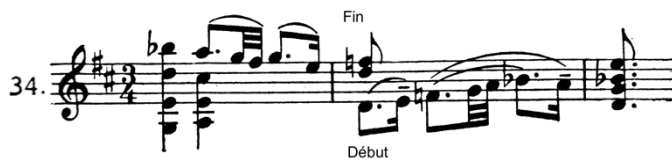
Ainsi, bien des violonistes ont pour habitude d'insérer une respiration avant le début ou le retour d'un thème, à mon avis de façon artificielle.



La théorie musicale enseigne que le début d'un motif doit recevoir un renforcement particulier. Cette maxime a aussi sa justification au violon, jusqu'à un certain point, même si elle est plutôt issue du mécanisme du piano, où l'épuisement continu du son entraîne la nécessité d'une accentuation initiale plus forte. De même, un commencement de motif d'une certaine netteté est également nécessaire au violon – transcrit en langage violonistique, une attaque d'archet élastique, sans bruit parasite. Mais le violoniste ne prend pas toujours en compte le début du motif. De la part de violonistes qui étudient la *Chaconne* de Bach variation par variation, on entend souvent, quand ils reprennent :



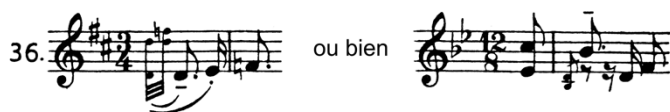
Dans bien des variations cependant, la fin d'un motif coïncide avec le début du suivant, par exemple :



La chose est encore plus nette dans la *Sicilienne* de la première sonate :



Quel est le plus important ici, de la voix supérieure ou de la voix inférieure, de la fin de la phrase précédente ou du début de la nouvelle ? La réponse peut être différente suivant le goût personnel du joueur. En ce qui me concerne, je joue ainsi :



selon que je veux privilégier la fin ou le début.

Une accentuation correcte dépend pour beaucoup de ce qu'on appelle les terminaisons (ou fins de phrases) **masculines** ou **féminines**. Une terminaison masculine signifie que la phrase se finit sur un temps fort, une terminaison féminine qu'elle se finit sur un temps faible.

Terminaisons masculines

37. **a** Haydn, *Quatuor à cordes op. 76 n°2, 2ème mvt*

b Beethoven, *Concerto, 1er mvt*

c Mendelssohn, *Concerto, 1er mvt*

d Mozart, *Concerto en la majeur, 2ème mvt*

Terminaisons féminines

38. **a** Beethoven, *Concerto, 3ème mvt* **b** Mendelssohn, *Concerto, 3ème mvt*

c Beethoven, *Quatuor à cordes op. 127, 2ème mvt*

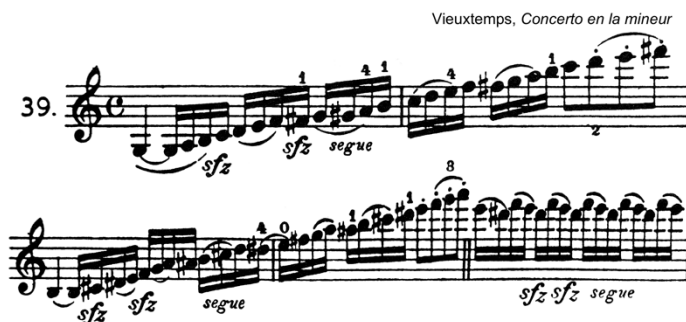
d Beethoven, *Quatuor à cordes op. 18 n°5, 3ème mvt*

Cette différenciation est particulièrement importante pour le violoniste, en raison des accentuations fortes ou faibles qui s'y attachent. Dans ce domaine, on voit beaucoup d'erreurs, notamment sur les terminaisons féminines. En particulier, les terminaisons féminines courantes comme :

doivent toujours être en *decrecendo*.

Parfois on trouve, pour plus de piquant rythmique, des accentuations volontairement fausses sur des temps faibles, en particulier dans les compositions de Vieuxtemps.

Vieuxtemps, Concerto en la mineur

39. 

Ce déplacement volontairement anti-rythmique, « à contre-archet » réclame un tel degré de maîtrise technique et une telle capacité d'adaptation rythmique (aussi de la part de l'accompagnateur), que, sous forme d'exercices systématiques, il constitue l'un des matériels d'étude les plus difficiles.

Kreutzer, Étude n°2

40. 

De même, dans les arpèges sautés sur quatre cordes, il faut toujours placer l'accent sur la note grave en tirant. Tant que la figure est celle-ci :

41. 

Le déroulement musical est correct ; mais lorsque le rythme se déplace ainsi :

42. 

Alors il faut déplacer l'accent (d'ailleurs peu dérangeant) sur le temps faible, pour conserver l'impulsion qui permet le rebond, et qui est liée au tiré et à l'accent.

En principe, un accent est toujours pris en **tirant**, car le poids propre de l'archet au talon a pour conséquence une plus grande économie d'énergie. Ce principe a une grande importance dans le choix des coups d'archet pertinents.

Beethoven, Quatuor à cordes op.18 n°1, 1er mvt

43. 

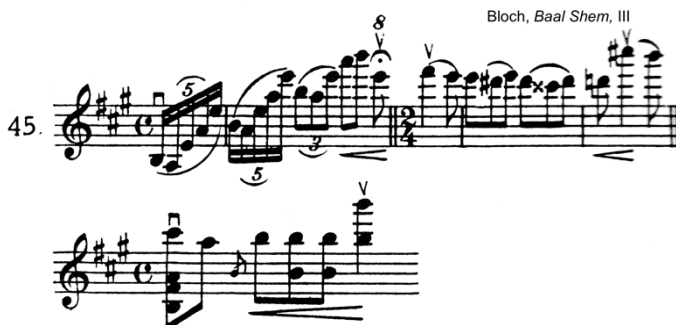
Les figures courtes, suivies d'un silence, et d'un caractère dynamique, sont une exception à cette règle :

Wieniawski, *Polonaise en la majeur*

44. 

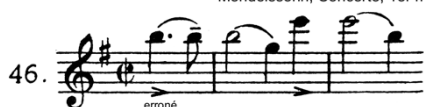
ainsi que les notes exposées dans des positions élevées, sur lesquelles une attaque à la pointe est plus sûre qu'une attaque au talon.

Bloch, *Baal Shem, III*

45. 

Parmi les mauvaises habitudes, celle d'accentuer une **levée**, située sur un temps faible, comme cela se produit souvent, notamment, au début du concerto de Mendelssohn (l'indication de mesure à deux temps implique que la seconde moitié de la mesure est une levée).

Mendelssohn, *Concerto, 1er mvt*

46. 


On ne peut renforcer très légèrement une **levée** que pour signaler le début d'un motif. Mais même dans ce cas, ce renforcement doit rester en retrait par rapport à celui des temps forts, véritablement justifié par la métrique ou la rythmique. Bien entendu, lorsqu'alternent des coups d'archets de différentes durées sur une même longueur d'archet, il faut absolument éviter l'accent sur les coups d'archet plus courts lorsqu'ils sont sur les temps faibles. L'exemple suivant montre un moyen pour aider à mieux y parvenir :

idem


47. 

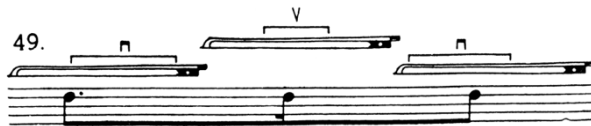
On **exagère** l'accent sur la troisième noire, si bien que la fausse accentuation sur la **deuxième**, en fait presque inévitable, est contenue dans des limites acceptables. De manière générale, on peut poser comme règle que la cause d'une mauvaise accentuation chez les violonistes est moins dû à un manque d'instinct musical qu'à une mauvaise division de l'archet.

Mozart, *Quatuor à cordes K. 464, 1er mvt*

48. 

Ici, en divisant les trois noires courtes à la pointe, on évite le côté massif qui apparaît presque nécessairement lorsqu'on joue sur tout l'archet.

Dans le rythme suivant :  , la double croche est le plus souvent trop appuyée lorsque la croche pointée est jouée avec tout l'archet, car le violoniste a quatre fois moins de temps pour revenir à peu près au milieu, afin d'avoir assez de longueur d'archet pour jouer la troisième note. D'où le faux accent sur la double-croche. Correction : $\frac{3}{4}$ d'archet sur la croche pointée, $\frac{1}{4}$ d'archet en sens inverse sur la double-croche, et la moitié restante de l'archet sur la dernière croche.



Dans les liaisons régulières par deux notes, qui sont courantes notamment dans la musique pour violon de Mozart, il faut renforcer un peu la première note, et toujours écourter un peu la seconde et la jouer moins fort.

Mozart, Concerto en la majeur, 2ème mvt



Pour nous autres, violonistes de l'ancienne génération, cette maxime est une évidence, ce qui n'est pas le cas pour la jeune génération. Car nos professeurs (**Joachim, Grün, Massart, Léonard, Marsick**) avaient eux-mêmes étudié avec des violonistes (**Rode, Kreutzer, Baillot, Böhm, Vieuxtemps**), qui, en tant que contemporains des grands classiques, pouvaient transmettre directement les traditions du dix-huitième siècle. Il ne faut cependant pas écourter la deuxième note au même degré que si elle avait un point. D'un autre côté, un silence presque imperceptible doit éviter que les tirés et les poussés s'enchaînent sans interruption aucune. Le moyen le plus clair de le faire comprendre est le signe « trait-point » : v^{10}

Ici aussi, l'exécution correcte dépend d'une division d'archet précise. La note forte doit occuper les trois quarts de l'archet, la note faible un quart. Si l'on divise également on ne peut obtenir le diminuendo par des moyens naturels. Autres exemples :

Mozart, Concerto en ré majeur, 1er mvt



Ou bien encore :

idem, 2ème mvt



¹⁰ Le piano peut nous servir de modèle dans ce domaine. Pour les pianistes, il est évident qu'il faut soulever entre les figures liées de deux en deux. Si par surcroît la dernière des deux notes est identique à la première des deux suivantes, il n'y a de toute façon aucune autre manière de jouer, compte tenu de la mécanique de l'instrument.



C'est pourquoi il est utile, dans les cas douteux, de se faire jouer le passage contesté par un bon pianiste.

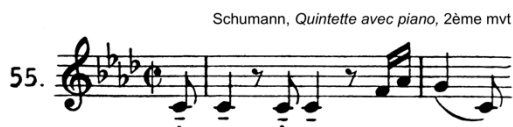
Ou encore :



Que l'on entend souvent ainsi :





De même, il existe, sur la séparation entre les levées et le temps fort qui les suit, une différence d'opinion explicite entre la jeune génération et ses prédécesseurs. Des violonistes plus âgés joueront toujours :



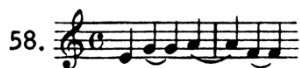
Tandis que la jeunesse, insoucieuse de la tradition, enchaînera sans interruption la levée et le premier temps.

Les violonistes ont tendance à déformer le rythme des **trioletts** en allongeant la première note et en

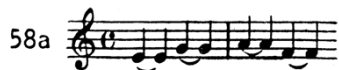
raccourcissant les deux suivantes, donc  au lieu de . Le thème principal du premier mouvement de la *Symphonie Espagnole* de **Lalo** est ainsi souvent joué de cette manière :



Lorsqu'on allonge une note initialement sur le temps faible en la prolongeant sur le temps fort, on crée une **syncope**.



En revanche, lorsque c'est une note placée sur un temps fort qui est prolongée sur un temps faible, ce n'est plus une syncope.



La syncope est, en un sens, un élément de décomposition du tissu rythmique, puisqu'elle détruit ses lois. Elle exige impérieusement une fausse accentuation, sur le temps faible où elle se trouve :



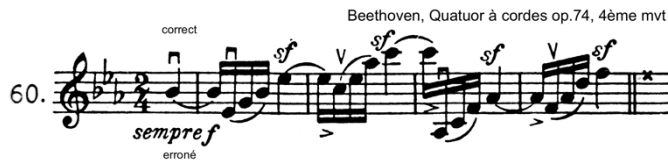
On entend très souvent une accentuation fautive du temps fort – au milieu plutôt qu'au début de la syncope.



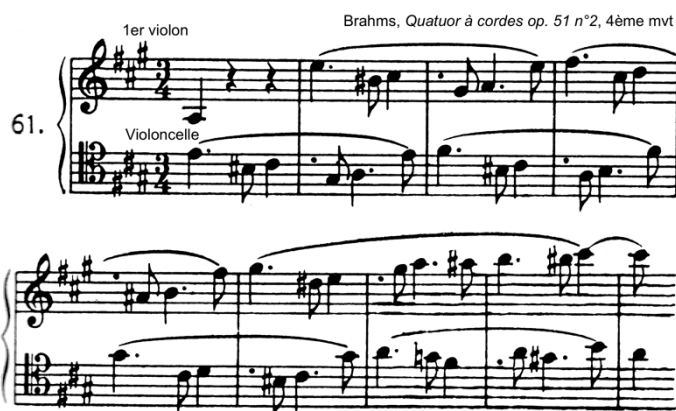
Ceci est dû à la formation élémentaire de l'élève, dans laquelle on l'oblige constamment à accentuer le temps fort des syncopes pour asseoir le sens rythmique, comme par exemple ici :



Et le professeur omet souvent de demander ensuite à l'élève de se défaire de cette béquille. C'est ainsi que l'accent sur le temps faible, dans les syncopes, est un signe de culture rythmique¹¹



Les **canons** de syncopes sont parmi les plus grandes difficultés rythmiques que l'on puisse rencontrer :



Le meilleur moyen de les surmonter est de penser un accent sur le temps fort que la syncope a décalé, sans toutefois le jouer réellement.



Des notes syncopées en plus grand nombre, à intervalles réguliers, doivent être séparées les unes des autres par des silences plus marqués que s'il s'agissait de notes non syncopées, sauf si elles sont expressément liées entre elles par un arc de liaison.

Dans la musique de « jazz », la syncope a atteint des niveaux de développement extrêmement élaborés.

Le **silence** est l'arrêt de la vie de la musique, dans la mesure où cette dernière s'exprime par des sons. Il ne prend son sens que par rapport aux sons, et ne peut être mesuré que par rapport à des sons structurés rythmiquement. C'est pourquoi les silences qui précèdent le début des sons ne peuvent être que des outils pratiques, pour permettre l'entrée précise de plusieurs instruments grâce à des mouvements de battue du chef d'orchestre. En revanche il est tout à fait imaginable que la division régulière du temps persiste pendant un moment après l'arrêt des sons. « De même qu'après être fortement impressionné par la vive clarté de certains corps lumineux, l'œil voit de ces corps une image

¹¹ Un chef d'orchestre expérimenté, par exemple, n'engagerait jamais dans son orchestre un violoniste qui, à l'audition de recrutement, accentuerait le milieu d'une syncope, car il serait contraint d'en conclure que son éducation rythmique est insuffisante.

en négatif lorsqu'on le ferme subitement, de même qu'une surface lumineuse laisse une trace d'autant plus sombre qu'elle est claire, de même, à une note d'une exceptionnelle intensité dynamique correspond un sentiment d'autant plus intense du non-son, une plus forte négation, un silence plus important. »¹² Si la *Chaconne* de Bach était écrite pour orchestre, alors le chef devrait proposer un silence imaginaire sur le premier temps.

Bach, *Chaconne* de la 2ème Partita pour violon seul



Mais même pour le soliste, il est utile, dans ce cas, de compter mentalement cette première noire, car la structure rythmique conditionnée par cette attaque sur le deuxième temps lui est rendue d'autant plus consciente.

Le respect précis et le compte mental des silences sont à mes yeux des révélateurs du degré de musicalité d'un artiste. Je ressens comme une mauvaise action contre le rythme le fait, par exemple, de raccourcir de deux ou trois croches les silences du début du Prélude de *Tristan*, comme l'habitude en a été prise ces dernières années dans la pratique des chefs d'orchestre¹³. Toute la tension du motif du désir est alors perdue. Une mauvaise habitude, spécialement prisée des élèves, consiste à négliger les silences lors de l'étude d'une pièce, c'est-à-dire à ne pas les compter. Lorsqu'on prépare une exécution en concert notamment, il est très recommandé de chanter le tutti d'orchestre (la voix principale). Sans cela l'élève court le risque de ne maîtriser que sa partie, tandis que l'œuvre dans son ensemble lui reste totalement étrangère.

Violon solo

Brahms, *Concerto*, 1er mvt

64.

Réplique du tutti orchestre, à chanter

Les silences trop longs se transforment automatiquement en points d'arrêt (*fermata*), ce qui produit un effet de perturbation du rythme, plutôt qu'un effet de retenue du tempo.¹⁴

La durée d'un point d'orgue dépend principalement du tempo général de la pièce, en second lieu de l'atmosphère du moment. Il est naturellement impossible de lui donner des bornes mathématiques. En général, la valeur normale d'une note est doublée par le point d'orgue, ou même triplée dans les tempi rapides.

Ici :

¹² RIEMANN, Hugo : *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg 1884.

¹³ Dans les années 1890, **Lamoureux**, qui tirait ses connaissances directement de Bayreuth, battait ici très précisément toutes les croches.

¹⁴ Une sorte particulière de silence, qui fait ici pour la première fois son entrée dans un ouvrage de théorie musicale, est le « silence d'applaudissement », c'est-à-dire le silence inséré pour donner l'occasion et le temps aux auditeurs d'applaudir. C'est dans ce but que deux mouvements sont parfois arbitrairement séparés par des virtuoses trop gourmands d'ovations, par exemple dans les concertos de Mendelssohn (entre 1^{er} et 2^{ème} mouvement) ou de Tchaïkovsky (entre 2^{ème} et 3^{ème} mouvement).

65. *violon* *Adagio* Beethoven, Sonate op. 96, 4ème mvt

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is marked 'violon' and 'Adagio'. The piano part is marked 'piano'. The score includes a long note in the violin part and a long note in the piano part, with a trill in the piano part. The number 65 is written to the left of the score.

le point d'orgue du violoniste n'est tenu, selon la tradition, que jusqu'au début des triples croches du piano. Les points d'orgue tenus trop longtemps font naître l'impression déplaisante d'une intention préparée, et peuvent même parfois faire un effet grotesque¹⁵.

Dans cette pièce :

66. *Presto* Beethoven, Sonate op.47, 3ème mvt

The image shows a musical score for piano. The score is marked 'Presto'. The piano part includes a long note and a trill. The number 66 is written to the left of the score.

les points d'orgue sont souvent tenus trop longtemps : le tempo général est tout de même un *Presto* !

Dans les cadences, où l'on peut traiter avec plus de liberté qu'ailleurs la relation au tempo principal, aussi bien qu'aux valeurs de notes individuelles, les silences et les points d'orgue peuvent aussi être interprétés de diverses manières.

67. Vieuxtemps, Concerto en ré mineur, 1er mvt

The image shows a musical score for violin and piano. The score is for Vieuxtemps' Concerto in D minor, 1st movement. The violin part includes a long note and a trill. The piano part includes a long note and a trill. The number 67 is written to the left of the score.

Ici l'élève ne tient presque jamais assez longtemps les points d'arrêt. Le but d'une cadence a pourtant toujours été *d'épater le bourgeois*¹⁶, c'est-à-dire de stupéfier les masses par un étalage et une exagération de virtuosité ; c'est-à-dire au fond de susciter l'attention par des procédés de bas étage. Mais même ces procédés ont leurs règles bien établies, parmi lesquelles notamment celle-ci : il faut laisser à l'auditeur suffisamment de temps pour s'émerveiller après une acrobatie bien réussie, au lieu de causer son écoëurement par l'accumulation trop précipitée de « friandises » techniques.

¹⁵ Tout récemment, l'habitude s'est installée dans les nouvelles éditions (par exemple des concertos de Brahms ou de Bruch) de signaler l'allongement de certaines notes par des points d'orgue arbitrairement ajoutés. Cette manière de faire doit absolument être condamnée, ne serait-ce qu'en raison de la falsification du texte qui est ainsi répandue à l'infini.

¹⁶ En français dans le texte

Il existe aussi, cependant, des silences qu'on ne doit pas tenir.



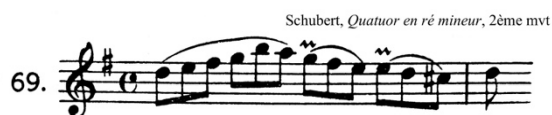
Si l'on tient, ici, le quart de soupir en sextolet, c'est-à-dire si l'on compte consciemment une interruption, si courte soit-elle, on est toujours trop tard.

L'ornementation

Dans notre ouvrage, l'ornementation occupe une place plus grande que celle qu'on lui accorde habituellement, eu égard à l'importance minime qu'elle semble avoir pour l'expression. La raison en est que le violoniste est généralement dans l'ignorance complète de ce chapitre pourtant instructif et vivifiant de la théorie musicale. Nous possédons, avec le travail d'**Adolf Beyschlag** intitulé *Die Ornamentik der Musik* (Leipzig 1908), une œuvre essentielle, qui traite de l'histoire de l'évolution de tous les types d'ornements de manière claire et détaillée¹. Tout musicien éduqué devrait, en vérité, connaître ce livre, d'autant plus que de nos jours, on n'utilise dans l'enseignement que des éditions réactualisées ou retravaillées des œuvres anciennes, dans lesquelles les signes d'ornementation utilisées dans les éditions originales sont réécrits en toutes notes, si bien que la signification première de ces signes tombe peu à peu dans l'oubli. Si, plus tard, le hasard met entre les mains d'un violoniste une édition originale ou plus encore un manuscrit, c'est comme s'il avait affaire au Livre des sept sceaux... Les considérations qui suivent doivent inciter les étudiants à étudier de plus près cette branche de la science musicale, en se limitant toutefois aux époques dont les maîtres nous intéressent plus particulièrement en tant que violonistes.

Il existe trois caractères possibles des ornements :

Un ingrédient ludique



L'expression d'un affect



Un élément structurel



Même si l'ornementation est soumise à des règles strictes, elle ne doit pas, dans la pratique, sombrer dans un schématisme irréfléchi. C'est le caractère général de l'œuvre qui est d'abord déterminant pour la manière d'exécuter les ornements². L'ornementation jusqu'à Bach est, d'un certain point de vue, complètement différente de ce qu'elle sera chez les classiques (Haydn, Mozart, Beethoven). C'est pourquoi l'interprétation des ornements dépend avant tout de l'époque de l'œuvre.

Parmi les violonistes, **Geminiani** et **Tartini** furent les premiers à traiter en détail de l'ornementation. Le premier à travers la table des ornements contenue dans sa méthode de violon de 1740 [en réalité, 1751, NDT]. Le second dans son *Traité des agréments*, auquel **Leopold Mozart** emprunte plusieurs exemples, dans sa méthode de violon parue dès 1756. **Gluck** semble avoir été fort négligent dans sa notation, en particulier en ce qui concerne les ornements. Avec **Haydn**, nous entrons dans la période

¹ Dans ce chapitre, Carl Flesch utilise abondamment ce livre, en recopiant souvent textuellement de larges phrases ou extraits. (NDT)

² Bach était tout sauf un doctrinaire, y compris dans le domaine de l'ornementation. Mattheson dit de lui qu'il fut « un grand praticien, mais rétif à toute théorisation et à toute sophistication » et le Conseil de Leipzig émit à sa mort ce jugement lapidaire : « Monsieur Bach a été certes un grand musicien, mais non un bon maître d'école » [cf. Gilles CANTAGREL, *Bach en son temps*, p. 230, NDT]

moderne, également du point de vue de l'ornementation. Sa notation n'est cependant pas toujours très précise, en particulier dans l'utilisation de ♪ pour des appoggiatures tantôt courtes, tantôt longues.

Mozart et **Beethoven** étaient au contraire extrêmement scrupuleux dans leur notation. À partir de là, l'ornementation commence à perdre son caractère problématique, puisque les compositeurs en viennent de plus en plus à écrire les ornements en toutes notes.

La théorie de l'**appoggiature** (♪ ♪ ♪ ♪) doit répondre à deux questions : 1) Quand faut-il jouer l'appoggiature longue, quand faut-il la jouer courte ? 2) L'appoggiature courte doit-elle être « soustraite » ou « anticipée », autrement dit faut-il la prendre sur la valeur de la note principale ou sur la valeur de la note précédente ?



Le plus souvent, on considère comme établi que ♪ est long et ♪ est court. Ceci est inexact. Ce n'est que peu de temps avant Bach et Haendel que l'on commença à noter les appoggiatures : auparavant elles étaient laissées à l'appréciation de l'exécutant. On utilisait pour les noter des signes en formes de petits traits ou de petits crochets. Plus tard, ♪ et ♪ eurent d'abord le caractère d'appoggiatures courtes. Trois ans après la mort de son père, **Philipp Emmanuel Bach** publia son *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, dans lequel il établit une théorie précise et minutieuse des appoggiatures. Après **Beethoven** et **Weber**, la notation des appoggiatures longues sans désignation précise de leur durée effective disparaît complètement. Plus aucun compositeur ne s'en est jamais servi.

Pour **Tartini**, la différence entre appoggiatures longues et appoggiatures courtes réside principalement dans leur valeur expressive plus ou moins grande : « L'effet de cette sorte de petites notes [les appoggiatures longues] est de donner à l'expression un caractère chantant et noble. Ainsi elles conviennent à tous les mouvements chantants de nature grave, soutenue et mélancolique. Si l'on s'en servait dans des mouvements gais et vifs (ce qu'on appelle le « style lombard »), on affaiblirait le brillant et la vivacité de ce genre de mouvement. » Ces mots du vieux Maître sont toujours valables pour nous autres : c'est bien le caractère général d'une œuvre qui doit décider, dans les cas litigieux, si l'on emploie des appoggiatures longues ou courtes. Dans son traité, Tartini donne entre autres les indications d'exécution suivantes :



Leopold Mozart, dans sa célèbre *École fondamentale du violon*, a repris beaucoup d'exemples musicaux du traité de Tartini. Il enseigne que les appoggiatures longues peuvent prendre à la note principale les deux tiers, les trois quarts, voire la totalité de sa valeur.

appoggiatures longues Leopold Mozart, *École du violon*

74. "on joue ainsi"

appoggiatures très longues

appoggiatures brèves sur le temps

appoggiatures brèves de passage

"comment on pourrait l'écrire"

"c'est ainsi qu'on le joue et qu'on l'écrit au mieux"

La division de la valeur sur les appoggiatures longues apparaît toutefois bien compliquée pour notre entendement moderne. Nous ne voyons pas clairement pourquoi ces « petites notes », qui sont presque toujours tenues plus longtemps que la note principale, n'ont pas été notées avec leur vraie valeur. Il existe d'ailleurs des cas où l'on peut déterminer sans ambiguïté si l'appoggiature est courte ou longue : lorsqu'un thème est joué à deux voix à l'unisson ou à l'octave et que les appoggiatures ne sont notées que dans l'une des deux parties.

violons 1 Gluck, *Orfeo e Euridice*

75. sopranos du chœur (court)

dal lie-to sog-giorno fu-ne-sti pen-sie-ri fug-gi- - -te

hautbois et violons Gluck, *Alceste*

76. Alceste long

ra - - ti non vi - ren - da il fa - to al men.

Haydn n'est pas très minutieux dans la notation des ornements. Dans l'édition originale du quatuor op. 76 [n°3], on trouve, dans le thème célèbre de l'hymne impérial autrichien :

Haydn, *Quatuor op. 76 n°3*, 3ème mvt

notation originale

77.

exécution

Il ne faut donc pas trop se fier à la lettre de la notation de Haydn.

Mozart est beaucoup plus précis et clair. Il note les appoggiatures selon leur valeur réelle.

Noire : ♩ Croche : ♪ Double-croche : ♫ (le trait oblique vaut pour le trait de la double-croche)

Triple-croche : ♪♫

Mozart, *Sonate en mi mineur, K. 304*, 2ème mvt

78.

Mozart, *Quatuor K. 575*, 1er mvt

79. *Allegretto*

Mozart, *Sonate en ré majeur K. 306*, 3ème mvt

80.


Il ne faut jamais oublier, dans la restitution des appoggiatures chez Mozart, que ce n'est qu'après sa mort que la petite note barrée devient le signe distinctif de l'appoggiature courte, et que le trait de cette note barrée n'était rien d'autre, pour lui, qu'un trait de double croche³.

Avec le XIX^{ème} siècle, l'ornementation tombe d'abord dans la confusion, puis se trouve dédaignée et finalement oubliée, si bien qu'elle ne put être redécouverte que vers la fin du siècle, lorsque se mit en place une étude plus rationnelle des maîtres baroques. **Beethoven** dépouilla les ornements de la part la plus ludique de leur caractère ; en particulier, ses doublés (*gruppetti*) apparaissent comme des éléments structurels, essentiels, de la mélodie. Dans ses premières œuvres il écrit encore parfois des appoggiatures longues, mais plus tard elles sont toujours courtes, à l'exception du fameux groupe :

Beethoven, *Quatuor op. 18 n°6*, 1er mvt

82.

³ Dans beaucoup d'éditions modernes du concerto en la majeur de Mozart, on trouve dans le troisième mouvement, dans la

partie centrale,  des indications d'appoggiatures longues la première fois, mais courtes à la reprise. Si l'on peut bien avoir différents points de vue sur la longueur de ces appoggiatures (on ne peut s'appuyer sur le manuscrit autographe, disparu), il est toutefois important d'avoir un avis général sur ce sujet.

Il utilise ♩ comme signe de l'appoggiature courte.

83. *Beethoven, Trio avec piano op. 1 n°2, 1er mvt*

84. *Beethoven, Trio avec piano op. 70, 1er mvt*

Puis, avec l'âge, il emploie de plus en plus souvent ♩ et ♩

85. *Beethoven, Symphonie n°7*

86. *Beethoven, Symphonie n°9*

Dans cet exemple, comme dans tant d'autres, on ne peut pas raisonnablement imaginer autre chose qu'une appoggiature courte, même si la petite note n'est pas barrée. Ceci suffit à invalider l'ancienne formule confortable selon laquelle ♩ est courte et ♩ est longue. Beethoven, dans ses manuscrits, ne s'est tout simplement jamais servi de petites notes barrées. Lorsqu'elles apparaissent dans ses premières éditions, c'est toujours à l'initiative du copiste.

87. *Beethoven, Quatuor op. 127, 1er mvt*

Schubert n'écrit que rarement des appoggiatures longues ; lorsque c'est le cas, il écrit leur valeur réelle. Il signale le plus souvent les appoggiatures courtes par ♩.

88. *Schubert, Quatuor en ré mineur, 4ème mvt*

89. *idem, 2ème mvt*

II. Viol.


La notation des appoggiatures par **Spohr** est plutôt fiable.

Les plus courtes sont exprimées par ♩ ou ♩ Les plus longues sont notées selon leur valeur réelle.

Spohr, *Gesangsszene*

90. *court* *court*

91. *idem*

Mendelssohn utilise  pour les appoggiatures courtes.



Mendelssohn, *Concerto*, 2ème mvt

92. *tr*

Schumann n'écrit que des appoggiatures courtes mais utilise pour les noter différents signes.

Schumann, *Quatuor avec piano*, 1er mvt

93. *tr*

La question de savoir s'il faut jouer l'appoggiature avant le temps (**anticipation** : ) ou sur le temps (**soustraction** : ) est encore aujourd'hui très discutée et confuse à bien des égards. Le problème se clarifie avant tout dans les unissons. Chez **Bach**, pour beaucoup, c'est la soustraction qui est la règle, avec parfois des exceptions. D'autres tiennent pour acquis le fait que dans ses dernières œuvres, tous les ornements doivent être joués avant le temps, ce qui est particulièrement important pour l'exécution du *Schleifer*. Ici, en dernier ressort, c'est le goût personnel qui décide dans la pratique.

Les classiques réclament presque sans exception l'anticipation des ornements. Déjà, auparavant, **Leopold Mozart** enseignait expressément que dans le cas de petites notes courtes, l'accentuation tombe sur la note principale et la petite note est prise sur la valeur de la note précédente. **Spohr** jouait ses ornements avant le temps, selon des informations de première main. **Schumann** s'est efforcé d'indiquer clairement, par la notation, l'anticipation de tous les ornements. **Clara Schumann** a poussé ce principe à un point extrême. **Beyschlag** lui-même recommande de prendre comme norme, pour la musique plus **ancienne**, la soustraction (« sur le temps ») et pour la musique plus **récente**, l'anticipation (« avant le temps »).

Mais il y a tout de même des exceptions, dans lesquelles la notation du compositeur indique sans ambiguïté la soustraction, par exemple :

Beethoven, *Quatuor op. 127*, 2ème mvt

94. *violoncelle :*


plus loin, 1er violon :

Ici il s'agit bien d'appoggiatures de croches sur le temps.

Pour l'exécutant de notre époque, l'**anticipation** est en tous cas la manière naturelle de phraser les ornements, à l'exception des trilles et des *Pralltriller*. La soustraction repose en outre bien souvent sur une illusion : l'on croit jouer sur le temps mais on joue avant, car pour l'auditeur le temps se trouve toujours où l'accent est le plus fort.


« L'ornement qui va toucher une seule fois la note située une seconde mineure sous la note principale





s'appelle un **mordant**. Il était noté autrefois ainsi : . Si la note ornementale doit être modifiée chromatiquement, alors on ajoute un dièse, un bémol ou un bécarré au signe du mordant. Sans autre indication, il faut prendre toujours la seconde mineure inférieure. » (**Riemann**). Cette définition réclame cependant quelques restrictions, car chez **Bach** le mordant est diatonique (donc d'un ton). Ce n'est que par la suite qu'apparaît la préférence pour le demi-ton inférieur. Du reste le mordant n'est que très peu employé par les classiques. C'est le *Schneller* qui est utilisé à sa place.

Le *Schneller* est un mordant par la note supérieure. Dans la musique moderne il est joué avant le temps.⁴

Beethoven, *Sonate op. 96*, 4ème mvt

96. 

Manière d'exécuter selon Beyschlag : 

Mon interprétation : 

Beethoven, *Sonate op. 47*, 2ème mvt

97. 

Schumann, *Quintette avec piano*, 3ème mvt

98. 

selon Clara Schumann : 

⁴ **Beyschlag** fait remarquer à ce sujet : « Beethoven était encore moins dogmatique que J. S. Bach, on trouve donc, chez lui aussi, des exceptions au principe d'anticipation. Lorsque par exemple, dans l'*Adagio* de l'Ouverture de *Leonore III*, des clarinettes de nos orchestres jouent l'appoggiature sur la valeur de la note principale qui suit, le sentiment est juste ; car Beethoven a écrit plus loin le passage en augmentation, en toutes notes :

Beethoven, Ouverture de *Leonore III*

exécution : 

95. 

Schubert, *Quatuor en ré mineur*, 2ème mvt

99. 

Brahms, *Sextuor en sol majeur*, 2ème mvt

100. 

Brahms, *Quintette à cordes op. 88*, 2ème mvt

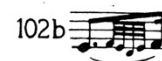
101. 

Le **doublé** (∞) est une combinaison de mordant et de *Schneller*.

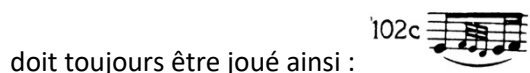
102. 

est la forme normale, mais il existe bien d'autres possibilités d'exécution, selon que le signe est placé sur la note ou entre deux notes, ou que le doublé commence par la note principale, la note inférieure ou la note supérieure, ou bien encore qu'il est constitué de trois ou quatre notes, etc.

102a 

102b 

Pour nous il est surtout important de savoir que le doublé écrit ainsi en toutes notes :

102c 

doit toujours être joué ainsi :

À partir de 1800, il y a souvent inversion entre ∞ et ∞, si bien que la différence entre les deux disparaît de la conscience des générations suivantes. À cela s'ajoute l'utilisation fréquente de ∞ pour ∞ et l'interversion entre ∞ et ∞. Ci-dessous quelques exemples d'anticipation ou de soustraction tirés du répertoire.

Mozart, *Quintette à cordes en ut K. 315*, 1er mvt

103. 

Mozart, *Quintette à cordes en sol K. 387*, 3ème mvt

104. 

Mozart, *Sonate en si bémol K. 454*, 1er mvt

105. 

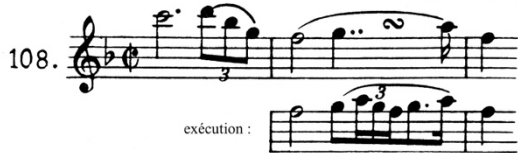
idem, 3ème mvt

106. 


Mozart, *Sonate en sol mineur K. 379*, 1er mvt

107 

Beethoven, *Sonate op. 24*, 1er mvt

108. 

*) Dans cette matière, le goût personnel joue un grand rôle. Je n'ai jamais réussi, pour ma part, à jouer

un doublé anticipé autrement qu'avec cinq notes :  tandis que pour un doublé sur le temps comme dans l'exemple 106, trois notes me satisfont.

109. Beethoven, *Trio avec piano op. 1 n°3*, 1er mvt


110. Beethoven, *Quatuor op. 18 n°4*, 1er mvt

idem

111. idem

112. Beethoven, *Quatuor à cordes op. 59 n°1*, 3ème mvt

113. Beethoven, *Quatuor op. 74*, 2ème mvt

Pour nous autres violonistes, le doublé est surtout important à cause de son usage fréquent par **Spohr**. Dans ses autographes, on trouve le signe , pas seulement pour le doublé, mais aussi parfois pour le doublé renversé, ainsi que pour un ornement de type *Pralltriller*.

114. 

Le principe d'exécution est de jouer avant le temps. Ci-dessous quelques exemples, transmis par **David, Joachim** et **Grün**.

Spoehr, Concerto n°8

Récitatif

115. 

116.  idem

117.  idem

118.  (au lieu de) idem

 (au lieu de) tr

119.  idem

120. idem
(au lieu de)

121. idem

Spoehr, *Concerto n°9 en ré mineur*, 2ème mvt

122. execution :

Brahms, *Quintette à cordes op. 111*, 2ème mvt

123. Alto *Adagio*
1er violon (plus loin)

L'exemple 123 semble montrer que Brahms a pensé le doublé comme un ornement constitué de cinq notes régulières (quintolet), sans allonger la note principale plus que les autres.

Nul Maître autant que **Richard Wagner** n'a su magnifier le doublé ; sans le doublé, ses thèmes les plus populaires (*Rienzi*, *Tannhäuser*) sont unimaginables⁵. Plus tard il semble pourtant qu'il se soit détourné de cette variante, selon le témoignage de Hans Richter :

Il n'est guère possible de tracer une frontière claire entre doublé et *Schleifer* :

124a 124b

car l'un est souvent noté pour l'autre. Pour nous il est surtout important de savoir que depuis **Beethoven**, le *Schleifer* est toujours anticipé (joué avant le temps) :

125. Beethoven, *Quatuor op. 18 n°5*, 1er mvt

⁵ Ce qui est intéressant et moins connu est le fait que Wagner, à une certaine époque, avait une prédilection pour le doublé renversé :

124.

Ainsi, dans les années 1860, à l'occasion de la création de *Rienzi* à Berlin (avec Albert Niemann dans le rôle-titre), Wagner insistait pour que le maître de chapelle de la cour d'alors, Radecke, demande à ses musiciens de faire le doublé par en-dessous. L'*Albumblatt* composé en 1875 regorge de figures de ce genre ; à Vienne, il réclamait des doublés renversés même pour le Duo et la Marche du deuxième acte de *Tannhäuser* (Cf. Beyschlag, p. 281)

126. Beethoven, *Quatuor op. 59 n°1*, 3ème mvt

127. Beethoven, *Quatuor op. 18 n°4*, 1er mvt

Allegro

128. Beethoven, *Trio avec piano op. 97*, 1er mvt

129. Beethoven, *Sonate op. 24*, 1er mvt




Le choix d'exécuter le *Schleifer* avant le temps ou sur le temps peuvent avoir une influence particulièrement prégnante sur l'image sonore : nul exemple ne le démontre mieux que l'introduction du 4^{ème} mouvement du quatuor op. 18 n°6 de Beethoven :

130. Beethoven, *Quatuor op. 18 n°6*, 4ème mvt

Comme il revient plusieurs fois joué par les quatre instruments à l'unisson, et que le contenu affectif de l'ensemble lui est étroitement lié, la manière de l'exécuter est d'une extrême importance. Personnellement, je le sens sur le temps, donc en « soustraction », au contraire de la règle.

De même :

131. Mendelssohn, *Concerto*, 2ème mvt

En ce qui concerne le **trille**, ce qui nous intéresse est avant tout de savoir par quelle note on le commence, et par quel type de terminaison il s'achève. L'école française avant Bach commençait le trille par la note inférieure. **Haendel** le commence par la note principale, et indique les exceptions en ajoutant de petites notes. Pour étudier les manuscrits de Bach il est important de savoir que Bach indique le trille par la note inférieure ainsi :  , le trille par la note supérieure ainsi :  , et le trille avec terminaison ainsi :  .

Cependant, comme nous n'avons presque jamais à notre disposition d'éditions non retravaillées, on fera bien de s'en tenir aux règles suivantes :

- 1) Si la note qui précède le trille est la même que la note trillée, et que ces deux notes sont reliées par un arc de liaison, alors il faut nécessairement commencer le trille par la note supérieure (même si l'on doit couper le coup d'archet)

Bach, Sonate en sol mineur, 1er mvt



- 2) Si la note qui précède le trille est une seconde au-dessus de la note trillée, et reliée à elle par un arc de liaison, alors le trille ne peut commencer que par la note principale (ou la note inférieure) :



- 3) Si la note qui précède le trille est une seconde plus basse, alors on peut commencer le trille par la note principale ou par la note supérieure :

Bach, Sonate en la mineur, 1er mvt



Tartini n'est pas fiable dans le sens où il recommande, dans sa fameuse lettre à la Signora **Lombardini**, de commencer le trille par la note inférieure, et dans son *Traité*, de le commencer par la note supérieure.

Leopold Mozart commence par la note supérieure, **Haydn** par la note inférieure, mais il a coutume d'indiquer les exceptions sous la forme d'une appoggiature plus longue.

W. A. Mozart a probablement suivi les règles de son père. **Beethoven** représentait le point de vue selon lequel le trille commence par la note principale, mais il a néanmoins concédé des exceptions. Lorsqu'on trouve dans ses œuvres une petite note devant le trille, elle indique toujours par quelle note on doit commencer le trille, jamais une appoggiature longue.

Quant au groupe des violonistes français, **Rode** et **Kreutzer** recommandent dans leurs caprices, et **Baillot** dans sa méthode, de commencer les trilles par la note supérieure.

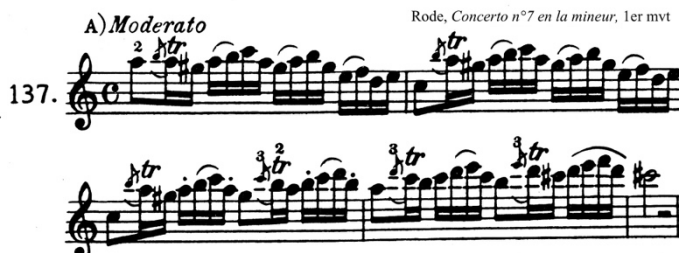
Kreutzer, 40 études









Rode, Caprice n°1



Rode, Concerto n°7 en la mineur, 1er mvt



Spohr commence par la note principale, sauf notation contraire. À notre époque, on commence le trille par la note principale, sauf si une petite note courte indique l'inverse.

Faut-il ou non ajouter une **terminaison** au trille ? Cette question suscite de vives controverses, en particulier dans le répertoire de sonate. Du point de vue historique, voici ce que l'on peut dire sur ce sujet : **Corelli** munissait ses trilles de terminaisons, comme on peut le constater dans l'édition de 1710 de ses sonates opus 5. **Geminiani**, dans sa méthode, représente le trille avec terminaison par , le trille simple sans terminaison par le signe de trille simple. **Haendel** écrit le plus souvent en toutes notes la terminaison d'un trille allant vers la note supérieure. **Bach** exprime la terminaison par un trait vertical sur le signe habituel de trille , qu'il ne faut toutefois pas confondre avec le signe de mordant , . En tous cas, les signes  et  valent pour un trille sans terminaison, tandis que dans le cas d'un signe « tr » la terminaison est facultative. Du reste, Bach écrit souvent la terminaison en toutes notes. Les terminaisons sont encore diatoniques chez Bach, comme on l'a déjà dit ; la préférence pour le demi-ton n'apparaît que plus tardivement. Les trilles sans terminaison, chez Bach, s'arrêtent toujours un peu avant la fin de la note. Il semble que cette tradition vienne de Corelli, qui écrit souvent le trille ainsi :



Mon goût personnel me porte à exécuter cette tournure ascendante si fréquente à la fin des pièces de Bach :



de cette manière :



Tartini n'écrit la terminaison que lorsqu'il la veut, de même que **Leopold Mozart**. Chez **Haydn** et **W. A. Mozart**, on est dans le flou concernant la terminaison si elle n'est pas écrite expressément. À propos de **Beethoven**, **Beyschlag** écrit : « Même à propos de la notation de la terminaison, on a peine à trouver chez Beethoven la fiabilité qu'**Anton Rubinstein** et d'autres lui prêtent. S'il faut reconnaître qu'il est un peu moins négligent que ses prédécesseurs et contemporains dans ce domaine, il n'en reste pas moins que dans bien des cas, la terminaison est laissée à la discrétion de l'exécutant. Beethoven a simplifié les choses dans la mesure où il a aboli, pour les générations suivantes, le trille avec appoggiature longue. Lorsqu'une petite note sera placée devant une note trillée, elle ne signifiera désormais rien d'autre que le commencement du trille par-dessus ou par-dessous. »

« L'affirmation de Rubinstein, selon laquelle Beethoven aurait toujours écrit en toutes notes les terminaisons de trilles lorsqu'il les voulait, a fait d'énormes dégâts. Aussi intenable que soit cette position, elle trouve encore des défenseurs au XX^{ème} siècle. De notre point de vue, presque tous les trilles de Beethoven réclament une terminaison, même lorsque celle-ci n'est pas notée. Dans le mouvement lent de la *Sonate à Kreutzer*,



elle n'est pas toujours écrite, visiblement parce qu'elle est évidente. De même dans le Trio op. 79, n°2, elle n'est présente dans l'autographe qu'à quatre endroits, de manière arbitraire. Enfin, nous ne souhaiterions dans ce cas jamais entendre le Trio en si bémol op. 97 dans une exécution fidèle à la partition, car dans les trilles à l'unisson, certaines parties ont la terminaison, d'autres non. »

Pour nous violonistes, la position de **Beethoven** sur la question de la terminaison est incroyablement importante car celle-ci fait partie des points les plus controversés dans sa musique de chambre. De telles disputes ne peuvent toutefois revendiquer une quelconque objectivité, car les arguments des uns et des autres sont presque exclusivement fondés sur leurs goûts personnels. Des méthodes statistiques, qui feraient peut-être apparaître des règles plus générales que Beethoven aurait pu suivre, me paraissent plus prometteuses. Je me suis donc donné la peine d'explorer l'ensemble des dix sonates pour piano et violon de Beethoven, dans l'édition Urtext intégrale de Breitkopf & Härtel, pour relever la notation de tous les trilles, et séparer ceux qui portent une terminaison de ceux qui n'en portent pas. Il en est sorti le tableau suivant (n° 140 et 141)⁶

Trilles avec terminaison

Beethoven Sonate Op.12 No1 1er mvt Op. 12 No 3 3ème mvt

140.

Son. Op. 24 4ème mvt

Son. Op. 30 No 1 1er mvt

Son. Op. 30 No 2 1er mvt II. S. VIII

⁶ On a écarté les répétitions des figures thématiques avec trilles dans les sections de développement.

3ème mvt
IX *tr* X *tr*
sf sf sf
XI XII XIII

Son. Op. 30 No 3
XIV *tr* XV *tr* etc.
sf

2ème mvt 3ème mvt
XVI *tr* XVII *tr*

XVIII *tr* XIX *tr*

Son. Op. 47 1er mvt
XX *tr*

2ème mvt
XXI *tr tr tr tr tr tr tr tr*

Trilles sans terminaisons

141. *Son. Op. 30 No 1* 1er mvt 3ème mvt

Son. Op. 30 No 3 1er mvt

2ème mvt 3ème mvt

Son. Op. 47 1er mvt 2ème mvt

Var. IV

XI XII

XIII XIV

XV XVI XVII

XVIII 3ème mvt XIX

XX 3ème mvt *Son. Op. 96* 1er mvt XXI

XXII pizz. tr pizz. tr XXIII XXIV

XXV XXVI XXVII

XXVIII 4ème mvt XXIX

XXVIII 4ème mvt XXIX

Les observations suivantes s'imposent à nous en parcourant les exemples qui précèdent :

- 1) Dans l'op. 12 n°1, 2 et 3, dans l'op. 23 et l'op. 24, Beethoven a partout noté les terminaisons.
- 2) Dans l'op. 30 n°1, aucune terminaison n'est notée, exceptée l'exemple 140 - VI

- 3) Dans l'op. 30 n°2, tous les trilles sont munis de terminaisons
- 4) Dans l'op. 30 n°3, les deux types s'équilibrent à peu près
- 5) Dans la *Sonate à Kreutzer* op. 47 les trilles sans terminaisons dominent de manière frappante, et occupent tout le terrain dans l'op. 96.

L'absence totale de terminaison dans l'op. 96 est un fait tellement frappant, qu'il est difficile de supposer, chez un compositeur aussi scrupuleux et précis que Beethoven, qu'une simple paresse d'écriture en soit la cause. Il faut bien plutôt croire que dans cette période créatrice où il s'éloigne de plus en plus de la tradition, Beethoven donne la préférence au trille sans terminaison. Si nous comparons avec le quatuor à cordes op. 95, nous trouvons en particulier les exemples importants qui suivent :

Beethoven, *Quatuor op. 95*, 2ème mvt

142. 

(qui réclament absolument une terminaison)

Au contraire :


143. 

Puis à nouveau :

144. 

Si nous revenons à présent quelques années en arrière, nous ne trouvons presque jamais, dans les très nombreux trilles du Trio op. 70 n°2, de terminaison notée. Regardons au contraire à nouveau les derniers quatuors : nous trouvons dans l'op. 127

Beethoven, *Quatuor op. 127*, 1er mvt

145. 

Et au contraire, à la réexposition :

145a 

Beethoven a donc voulu la terminaison ; mais il a jugé superflu de la noter à la réexposition. Dans les autres quatuors de la dernière période les terminaisons sont écrites très précisément en grosses notes.

146. Beethoven, *Quatuor op. 131*

146. Beethoven, *Quatuor op. 131*

p *cresc.*

dim. *cresc.* *p*

147. Beethoven, *Quatuor op. 130, 2ème mvt*

147. Beethoven, *Quatuor op. 130, 2ème mvt*

Presto

pp

Je fais l'hypothèse que Beethoven, dans sa première période, croyait que la terminaison était absolument nécessaire ; puis qu'il n'y croyait plus dans sa deuxième période ; puis qu'il est revenu à son usage dans sa dernière période. De ce fait, l'absence de terminaison dans l'op. 96 est pour moi intentionnelle⁷. Du reste, même si l'on parvenait à trancher définitivement la question des terminaisons chez Beethoven, les goûts ou penchants individuels conserveraient leurs droits.

Schumann et **Schubert** n'étaient pas toujours très scrupuleux dans la notation des terminaisons de trilles, sauf s'ils la considéraient comme thématique, par exemple ici :

148. Schubert, *Quintette "La truite", 1ère variation*

148. Schubert, *Quintette "La truite", 1ère variation*

Andantino

p

⁷ Il serait extrêmement intéressant d'explorer de ce point de vue les autres œuvres de musique de chambre, celles pour piano et pour orchestre, pour parvenir enfin à des lignes directrices claires concernant les terminaisons.

raison que, dans le jeu en sonate, le *Pralltriller* du violoniste est la plupart du temps supérieur, sur le plan de la rondeur et de la caractérisation, à celui du pianiste.

Faut-il ajouter des terminaisons, lorsqu'elles ne sont pas notées, dans des chaînes de trilles **ascendantes** diatoniques ou chromatiques ? C'est le plus souvent le goût personnel, ainsi que l'intuition musicale, qui font la décision⁹. Dans les chaînes de trilles **descendantes** (diatoniques ou chromatiques) en revanche, il ne faut jamais de terminaison.

Nous savons que les violonistes du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle n'écrivaient, d'une certaine manière, que la structure générale des mouvements lents, et qu'en jouant, ils ajoutaient, aux endroits qui leur semblaient appropriés, des **ornements** de différentes sortes, allant jusqu'à des figurations très développées. L'exemple qui suit, tiré de l'édition d'Amsterdam des sonates opus 5 de **Corelli**, est à cet égard très révélateur. Les ornements sont expressément désignés comme authentiques :

152. *Corelli Sonate Op. 5 (1700)*

ornementation :

⁹ Wagner était un partisan de la terminaison dans toutes les chaînes de trilles ascendantes.

151. *Wagner, Marche impériale*

Picc.

Wagner, Prélude des Maîtres Chanteurs

Voici également la 10^{ème} sonate op. 1 de **Tartini**, avec, en petites notes, les ornements usuels à son époque.

Tartini, Sonate op. 1 n°X

153.

On connaît la tentative de **Joachim**, dans le 3^{ème} volume de son *Traité du violon*, d'écrire des « agréments » pour l'*Adagio* du 22^{ème} concerto de **Viotti**. On doit considérer cette entreprise comme un échec sur le plan pratique, dans la mesure où elle n'éveille pas chez le joueur la moindre envie de poursuivre dans cette voie, mais lui fait plutôt perdre les nobles et simples lignes du thème original.

Il existe aussi un type d'ornements cadentiels plus longs qui ne doivent cette appellation qu'au fait qu'ils échappent à la structure rythmique, alors même qu'ils semblent absolument indispensables pour la continuité de la ligne mélodique :

Beethoven, Concerto, 2ème mvt

154.

La vitesse de ce genre d'ornements doit toujours être adaptée au tempo général de la pièce. Dans l'exemple 154, les croches ne doivent donc pas être jouées trop vite pour correspondre au caractère *Larghetto* de ce mouvement.

L'articulation

L'**articulation** consiste, dans une exécution musicale, à **lier** ou **séparer** les sons isolés de manière à former des motifs. Elle est souvent confondue avec le **phrasé**. Wiehmayer¹ explique clairement la différence entre les deux concepts : « On désigne par le mot "articulation" la prise en compte, dans l'exécution, de la forme des différents groupes de notes à l'intérieur d'une phrase. J'**articule** donc bien lorsque je relie entre elles les notes placées sous un arc de liaison et que je sépare la dernière note de ce groupe de la suivante². Je **phrase** bien en revanche lorsque je conçois et fais entendre comme une pensée musicale unique et fermée sur elle-même tout un ensemble de notes que l'articulation divise pourtant en plusieurs groupes. De même qu'en déclamation, on peut imaginer une bonne ponctuation expressive qui coexiste avec une prononciation faible et familière, en musique, on peut simultanément bien phraser et mal articuler, ou le contraire. »

L'articulation **au violon** est fondamentalement différente de celle du **pianiste**, car si celui-ci peut lier autant de notes qu'il lui plaît en s'appuyant sur l'usage de la pédale, le violoniste en est empêché par les changements d'archet, tout comme l'instrumentiste à vent ou le chanteur par les contraintes de la respiration. Le *legato* du violoniste est donc soumis, suivant le degré de sa technique d'archet, à divers compromis. Des changements d'archet les plus imperceptibles possibles sont donc indispensables non seulement pour des questions de sonorité, mais surtout pour des raisons de correction de l'articulation musicale. D'autre part, la capacité à lier un grand nombre de notes ou une longue durée dans un même coup d'archet est également nécessaire.

Le *non legato* des cordes frottées donne lieu à un dilemme qui n'existe ni pour les instruments à vent, ni pour les instruments à clavier, ni pour les chanteurs. Chez ceux-ci en effet, dans les passages très rapides, des notes soutenues sont toujours liées (*legato*). Pour les cordes, il existe, même dans le *prestissimo*, une manière de séparer ces notes soutenues, qui est le *détaché*, tandis que les notes véritablement courtes peuvent donner lieu au *staccato*, au *martelé*, au *sautillé*, ou au *jeté*. Dans le *détaché*, les notes ne sont séparées que par l'imperceptible interruption due au changement d'archet, tandis que dans les coups d'archets courts cette interruption est perceptible. Il n'y a pas d'équivalent au piano du *détaché* du violoniste, si bien que par exemple, ici :

Piano *Allegro* Beethoven, Sonate op. 30 n°1, 1er mvt
155. *legato*

Violon (plus loin)
156. (*détaché*)

le dessin du piano doit être rendu par un *legato*. Les instrumentistes à cordes frottées possèdent donc, avec le *détaché*, intermédiaire entre *legato* et *staccato*, un moyen d'expression de plus que les autres pour sculpter l'articulation d'une figure.

Le chapitre des **notes courtes** au violon réclame une introduction.

La caractéristique d'une note courte n'est pas qu'elle a une moindre durée, mais qu'elle nécessite d'être séparée de la suivante par un silence (voir *L'Art du violon*, 1^{ère} partie, traduit par S. Joachim Chaigneau, p. 64). L'impression de brièveté dépend de la relation entre durée du son et durée du

¹ Theodor WIEHMAYER, *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg 1917

² C'est là un point de vue de pianiste.

silence. Beaucoup de fines nuances sont possibles, que l'on ne peut pas toutes évoquer. Mais il est certain que le caractère d'ensemble d'une pièce de musique détermine aussi le type de notes courtes qu'elle contient.

Les silences d'articulation qui caractérisent les notes courtes peuvent être produits de deux manières :

- 1) Par un **arrêt** subit de l'archet sans quitter la corde
- 2) Par une **élévation** de l'archet qui quitte la corde

Au premier groupe appartiennent :

- a) Le *martelé* usuel à la pointe dans un tempo modéré

Vieuxtemps, 4ème concerto en ré mineur, 4ème mvt



- b) Le *martelé-staccato* dans un tempo rapide.

Spohr, Concerto n°9 en ré mineur, 1er mvt



- c) Le *portato* ou demi-staccato

Beethoven, Romance en fa



Au second groupe appartiennent:

- a) Les *sautillés*

Vivace e leggero

sautillé ("Springbogen") au milieu

Haydn, Quatuor op. 64 n°5, 4ème mvt



- b) Les *jetés* (au milieu ou au talon)

jeté ("Wurfbogen") au talon

Brahms, Concerto, 3ème mvt



Brahms, Trio avec piano op. 8, 2ème mvt

jeté ("Wurfbogen") au milieu



- c) Le *staccato* volant

Vieuxtemps, Fantaisie-caprice



- d) Le *staccato* sur place (talon, milieu, pointe)

Mendelssohn, *Concerto*, 3ème mvt

e) Les *saltandi*

saltato jeté (lent) Ernst, *Airs hongrois variés op. 22*

saltato rebondissant (rapide) Paganini, *Caprice n°9*

Bazzini, *La ronde des lutins*

saltato jeté et saltato rebondissant

Nous voyons bien qu'en matière d'articulation au violon, il ne s'agit pas seulement de déterminer s'il faut lier ou séparer les différentes notes ; la manière d'exécuter les notes séparées elles-mêmes est très exigeante pour notre capacité de jugement et notre aptitude aux nuances musicales.

Ce n'est que récemment que les compositeurs ont commencé à se servir du trait horizontal (-) pour différencier avec le simple point de la note courte. Mais même un compositeur relativement moderne comme **Max Bruch** utilise encore des points à la place des traits :

Bruch, *Concerto en sol mineur*, 3ème mvt

Presto

Chez les compositeurs plus anciens, le choix entre des notes soutenues non liées et des notes courtes est laissé entièrement à notre jugement personnel.

Le caractère général de la pièce est le premier élément de notre décision. Le caractère plus pathétique de certaines pièces anciennes réclame nécessairement un large *détaché*.

Bach, *Sonate en mi mineur* (version F. David)

Dans certains cas cependant, l'alternance entre coups d'archets longs et courts permet des différenciations sonores plus subtiles.

Beethoven, *Trio avec piano op. 97, 3ème mvt*

170. notes courtes

plus loin: notes soutenues à la pointe

Parfois aussi les coups d'archets courts serviront à différencier les périodes mélodiques.

Presto Bach, *Sonate pour violon seul en sol mineur (version Busch)*

171.

Bach, *Partita n°2, Chaconne (version Flesch)*

172.

Dans l'exemple suivant en revanche le *sautillé* serait impraticable dans le *forte* :

Beethoven, *Quatuor op. 74, 1er mvt*

173.

En **musique de chambre** avec piano, le *sautillé* ne peut plus être utilisé dès lors que les deux instruments se répondent sur une figure rapide *non-legato*. La différence entre le *legato* du piano et le *détaché* du violon est encore supportable, tandis que le *legato* pianistique et le coup d'archet *sautillé* appartiennent à deux mondes trop différents.

Beethoven, *Sonate op. 47, 1er mvt*

174.

En **quatuor à cordes** aussi, dans les traits en notes séparées joués simultanément à plusieurs instruments, on donnera la préférence au *détaché* sur le *sautillé*, car l'emploi de ce dernier met gravement en danger la précision de l'exécution. **Brahms** était un adversaire explicite de l'usage du *sautillé* dans sa musique de chambre. Il en va de même à l'orchestre.

Je ne vois pas pourquoi cependant l'usage du *sautillé* devrait être banni dans les œuvres de **Bach** lorsque les figures considérées sont de nature purement ludique. Même en supposant que la technique du *sautillé* ait été inconnue de l'ancienne école, nous n'avons pas de raison de refuser

d'utiliser une conquête moderne si elle enrichit l'exécution par des moyens justifiés sur le plan artistique.

Une fois l'emploi de notes courtes décidé, la question surgit pour un tempo lent : **martelé** ou **jeté** (*spiccato*) ? Ici aussi, c'est d'abord l'atmosphère générale de la pièce qui est le critère. Le **martelé** produit un effet violent, solennel, massif ; le **jeté**, quoiqu'aussi marqué rythmiquement, sonne plus souple et plus aéré.

Beethoven, *Sonate op. 47, 1er mvt*

175.

L'usage du **martelé** à la pointe est réservé aux tempi **modérés**.

Vieuxtemps, *Concerto en la mineur, 1er mvt*

176.

La préférence aveugle pour cette manière de faire impose des choix de tempi plus lents que l'utilisation du **jeté** ou du **sautillé** au milieu ou au talon.

Brahms, *Quatuor à cordes op. 51 n°2, 4ème mvt*

177.

L'emploi du **martelé** à la pointe transforme ici le caractère violent en caractère joueur. Les **doubles cordes en martelé** à la pointe sont en général proscrites, car les différentes actions nécessaires (**martelé** + arrêt avec pression sur la corde + attaque de deux cordes + pression à la pointe) constituent une dépense d'énergie totalement démesurée et superflue, qui peut être facilement évitée en revenant au talon. Cette règle générale n'est pas contredite par de nombreuses exceptions, dont la plus connue est donnée ci-dessous :

Vieuxtemps, *Concerto en mi majeur, 1er mvt*

178.

L'emploi de la pointe, explicitement voulu ici par le compositeur, semble lié aux spécificités de sa technique d'archet individuelle.

Même dans le cadre strict de la musique de chambre, le **martelé-staccato** produit parfois un effet très attrayant.

Schumann, *Quatuor à cordes op. 41 n°1, 4ème mvt*

179.

De même pour le *saltando*.



Le *martelé au talon*, qui se joue donc court sans soulever l'archet, est à proscrire en toutes circonstances, car le poids de l'archet favorise l'apparition de bruits parasites. Ce coup d'archet sert presque exclusivement d'exercice.

Jouer les **notes courtes mêlées** (entre lesquelles s'intercale un coup d'archet plus long) alternativement au talon et à la pointe, ou au milieu et à la pointe, produit le plus souvent une bonne division de l'archet ; mais ces notes manquent alors d'unité car le mécanisme est différent entre le talon et le milieu, où l'archet **quitte** la corde, et la pointe, où il **reste en contact** avec la corde. Cette manière de faire est donc à rejeter du point de vue de l'exécution, même si elle très souvent choisie par confort.



Le *jeté (spiccato)* au talon (en soulevant l'archet) n'est applicable que pour le *forte*, dans des phrases au caractère rythmiquement marqué, et dans un tempo pas trop rapide.



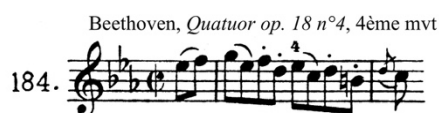
Il faudrait pouvoir exprimer visuellement dans la partition la différence entre *jeté* et *sautillé*. La virgule verticale, avec une pointe vers le bas (*), devrait se généraliser pour noter le *jeté*, le simple point pour noter le *sautillé*.



Le signe visuel de la note courte, le **point**, tout comme sa caractéristique acoustique principale, le silence, peuvent se décliner de multiples manières, comme nous allons maintenant l'illustrer.

La théorie issue du jeu du clavier enseigne qu'une note courte isolée ou la première d'une série doivent être **précédées** d'un silence. Qu'en est-il du jeu du violon ?

Tout d'abord, dans les coups d'archet mêlés, la mécanique de l'archet implique une différence notable avec la pratique pianistique :



Ici un pianiste joue ainsi :



En soulevant la 2^{ème} et la 5^{ème} croche, il insère un silence **avant** la note courte qui suit. Sur le violon, cette interruption ferait perdre du temps et mènerait à un maniérisme arythmique ; le joueur laisse donc – à raison – le retour d'archet produire seul la séparation. La règle pianistique de l'interruption

du son précédant une note courte n'est donc valable, pour nous violonistes, que si le tempo général est suffisamment lent pour que cet arrêt du son ne perturbe pas le déroulement rythmique. C'est pourquoi j'ai toujours été enclin à penser que dans le concerto pour violon du pianiste Brahms, le point sur chacune des figures en doubles-croches



n'est pas à prendre au pied de la lettre, c'est-à-dire que la séparation ne doit pas être obtenue en soulevant l'archet, mais par le changement d'archet normal. Si l'on sépare davantage, non seulement le tempo ralentit automatiquement, mais la liberté de l'exécution est entravée par ce raccourcissement stéréotypé.

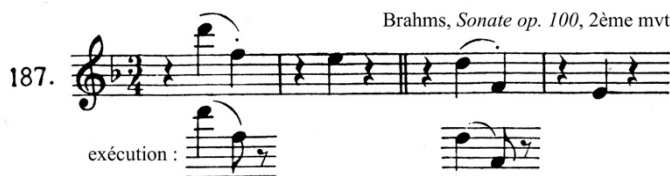
Si la dernière note d'une liaison porte un point, elle peut être soit totalement séparée de la note précédente, soit simplement raccourcie, donc



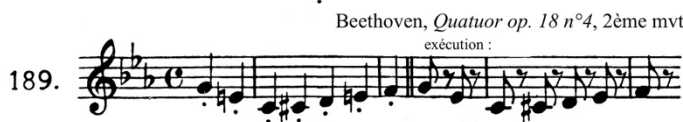
C'est toutefois la deuxième manière qui correspond le plus souvent aux intentions du compositeur. Beethoven par exemple a souvent préféré, en pareil cas, remplacer le point par un silence, moins ambigu :



Au contraire :



Considérons maintenant le cas où le point fixe la proportion du raccourcissement de la note par rapport à sa durée écrite ; on peut l'exprimer mathématiquement en disant que la moitié de la valeur doit être enlevée. Donc :



Encore plus important, en particulier dans la musique de chambre, la question du **prolongement** de la liaison, c'est-à-dire le droit de modifier de la manière suivante la notation originale :

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°3*, 1er mvt

191. notation originale

191a. prolongation de la liaison idem

Ici, même la très légère suggestion de silence avant la note pointée que produisait le changement d'archet disparaît. La question est de savoir si une telle modification du texte est tolérable. À mon avis, on ne peut prolonger la liaison dans l'exemple 96³ car cela changerait le rythme de tout le motif. Si ce n'est pas ou très peu le cas, et si en revanche la prolongation de la liaison apporte des avantages significatifs sur le plan technique ou interprétatif, alors ce serait faire preuve d'un puritanisme exagéré que d'abandonner l'idée pour cause de fidélité à la lettre du texte. Je n'ai par exemple aucune difficulté à modifier l'indication originale du dernier mouvement du quatuor op. 127 de Beethoven :

Beethoven, *Quatuor op. 130*, 4ème mvt

192. notation originale

de la façon suivante :

192a. exécution : idem


car seule la prolongation du poussé initial à la note courte procure au thème sa vivacité.


De même :

Beethoven, *Quatuor op. 18 n°6*, 1er mvt

193. notation originale

meilleur



Ne pas lier le ré à la figure en doubles-croches, c'est se condamner à en payer le prix par de mauvais placements d'archet. Sur le , on ne peut donner tout l'archet comme ce serait musicalement nécessaire, car il faut se trouver dans la partie inférieure dès le début de la deuxième mesure, ce qui

ne pourrait se faire qu'en donnant un faux accent sur .

Beethoven, *Sonate op. 96*, 4ème mvt

96. 

3

Lorsqu'un compositeur pianiste écrit , il pense toujours , donc une sorte de *semi-portato*. Cette règle est bien trop peu observée par les violonistes ; on entend souvent ces figures jouées très courtes.

194. 

195. 

196. 

197. 

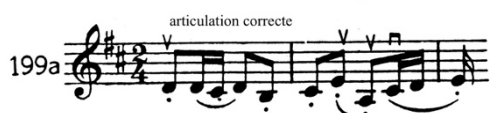
De même ici :

198. 

Le retour du thème en la bémol a le caractère d'un douloureux souvenir. Des coups d'archet courts *quasi scherzando* ne peuvent donc convenir.

Des notes courtes au caractère **tumultueux** doivent toujours être jouées en poussant, en direction de la moitié inférieure de l'archet, car en tirant, près de la pointe elles se transforment automatiquement en notes longues. Le coup d'archet original du dernier mouvement du concerto de Tchaïkovsky est inévitablement mauvais car les notes marquées d'une croix (+) paraissent longues et sans élan.

199. 

199a. 

Comme cependant l'usage constant du poussé sur les temps forts dans le *détaché* ou le *sautillé* irait contre notre sens moteur, on préfère aligner les dernières notes dans un même poussé.

200. 

Si la note finale réclame un **ff** avec tout l'archet, il faut lier deux notes juste avant.

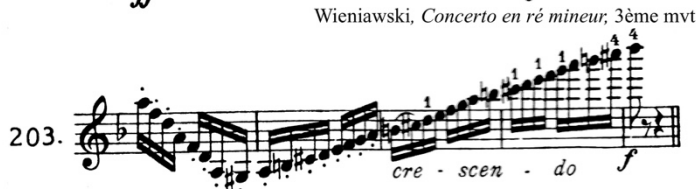
Bach, *Partita en mi majeur*

201. 

Lalo, *Symphonie espagnole, 1er mvt*

202. 

Wieniawski, *Concerto en ré mineur, 3ème mvt*

203. 

Dans le thème principal du premier mouvement de la symphonie en sol mineur de Mozart, il est plus pratique de commencer en tirant dans le premier tiers de l'archet, car la note courte sonne bien plus gracieuse et naturelle en poussant.

Mozart, *Symphonie en sol mineur*

204. 

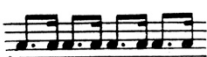
On peut recommander ce coup d'archet aux chefs d'orchestre à l'occasion.

Autre exemple :

Mendelssohn, *Concerto, 3ème mvt*

205. 

Le si marqué d'une croix (+) paraît toujours trop long avec le coup d'archet original, car nous pensons devoir aller à tout prix le plus vite possible jusqu'à la pointe !

La figure  pose aussi un problème particulier sur le plan rythmique, car la longueur de la première note longue peut être complètement différente selon le tempo général et le caractère de la phrase concernée. Bien sûr, lorsque la notation est aussi précise qu'elle l'est dans l'exemple qui suit, aucun doute n'est permis :

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°2, 2ème mvt*

206. 

I – avec cette notation très particulière, Beethoven veut faire comprendre l'allongement de la croche, donc en fait :

207. 

II – Croches courtes

III – Plus de points, notes longues, interruption presque imperceptible entre la croche pointée et la double.

En général, cette figure est jouée en coups d'archets séparés dans le *piano*, dans le même archet dans le *forte*, pour permettre à l'archet de s'allonger sur la note longue. Donc :

Beethoven, *Quatuor op. 127*, 3ème mvt

208. *Zierlich* *p* *pointe* *pointe* *tout l'archet* *talon* *tout l'archet* *pointe*

ou bien : *pointe* *tout l'archet* *talon* *tout l'archet* *pointe*

209. *ff* *moitié d'archet*

Dans les tempi plus lents, il y a cependant un risque de trop allonger, ou au contraire de trop raccourcir

la note courte, donc au lieu de ou .

On entend ainsi souvent :

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°2*, 2ème mvt

210. *au lieu de*

De même :

Brahms, *Sonate op. 78*, 1er mvt

211. *au lieu de*

De même : *idem*, 4ème mvt

au lieu de

De manière générale, cette figure recèle bien des embûches, notamment en ce qui concerne les doigtés et les coups d'archet (voir *L'Art du violon*, 1^{ère} partie, traduit par S. Joachim Chaigneau, pp. 74-

75). Le passage de la note courte à la note longue est si brusque dans un tempo rapide qu'un démanché ou un changement de corde sans à-coup paraît extrêmement difficile, voire impossible. Il faut donc démancher et changer de corde pendant le minuscule silence avant la note courte :

212. *mauvais* *changements de corde* *bon*

mauvais *changements de position* *bon*

Les passages en tierces ou octaves brisées, pour la même raison, paraissent bien plus aisés de cette manière :



que de celle-ci :



On conseillera aux compositeurs de prendre soigneusement ce fait en considération.

La division de l'archet joue parfois pour cette figure un rôle important. L'exemple 215 sonne souvent bien cahoteux. Pourquoi ? Parce que le joueur revient jusqu'à l'extrême talon après la note longue. S'il jouait la note courte à l'endroit de l'archet où l'a amené la note longue, c'est-à-dire entre le talon et le milieu, il n'y aurait plus de difficulté.



Tout cela nous montre que les exigences techniques, mais aussi le caractère général d'une phrase déterminent le type et la durée des notes courtes qu'elle contient. Parallèlement à l'échelle des sentiments, qui vont du plus gai et du plus turbulent à la mélancolie la plus noire, les innombrables nuances de notes brèves vont du piquant effronté jusqu'au porté pathétique.



Les notes régulières se poursuivant sur une longue durée peuvent facilement être source de monotonie. Pour y remédier, on se saisit de l'outil de l'articulation, qui permet en outre de mettre en valeur les notes mélodiquement ou harmoniquement importantes.

Dans l'exemple suivant, Beethoven n'a noté aucun coup d'archet sur les triples-croches. Je conçois l'articulation ainsi :

Beethoven, *Trio avec piano op. 70 n°2, 2ème mvt*

220.

L'articulation influence parfois le phrasé, dans la mesure ou de mauvais coups d'archet peuvent induire une déclamation absurde :

Haendel, *Sonate en ré majeur*

221.

NB : Le coup d'archet est mauvais sur fa dièse – do dièse, car la phrase se termine sur le fa dièse. Il faut donc faire ainsi :

221a

La dynamique

La **dynamique** est le degré de force du son. Les principales indications de dynamique sont **ff, f, mf, mp, p, pp, crescendo, decrescendo, sforzando (sfz)**. Alors qu'il est possible, au moins en théorie, de mesurer précisément le tempo principal, et même les variations agogiques, à l'aide du métronome, les différents degrés de force du son restent à l'appréciation de chaque individu. La désignation « *allegro* », si elle est complétée par une indication comme « *noire = 88* », est sans ambiguïté, tandis que la force d'un **f** dépend des qualités sonores du joueur et de son instrument, de la discrétion de ceux qui l'accompagnent et des caractéristiques acoustiques de la salle qui l'environne. La valeur des indications dynamiques est donc toujours relative pour les exécutants. Le soin avec lequel beaucoup de compositeurs traitent ces indications entre aussi en jeu¹. On trouve de très nombreux cas de **f cresc.**, **f**, ou bien de **p dimin. p**, ce qui est bien sûr tout à fait absurde. Il s'agit alors, sans aucun doute, de **f dimin. cresc. f** et de **p dimin. cresc. p**. Un exemple typique se trouve dans le 1^{er} mouvement du concerto de Mendelssohn.

Mendelssohn, *Concerto*, 1er mvt

exécution dans la pratique :

224. 

indications originales :

sempre più piano

cresc.

¹ *pf* est souvent employé pour signifier aussi bien *più f* (plus fort) que *poco f* (un peu fort, pas trop fort). Chez Brahms, selon la tradition, cette mention correspond toujours à *poco f*.

Brahms, *Sonate op. 78*, 1er mvt

222. 

con anima

pf (poco forte)

idem, 2ème mvt

223. 

pf (poco forte)

Brahms, *Concerto*, 1er mvt

225.

The image shows a page of musical notation for Brahms' Concerto, first movement, measures 225-231. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *p*, *dim.*, *p(?)*, *(besser mf)*, and *pp*. Fingerings and bowings are indicated throughout.

Ici le premier *p*, à la mesure 4, est totalement inapproprié. Compte tenu de l'orchestration massive, le soliste serait couvert s'il jouait *p* à cet endroit. De plus, du point de vue du sentiment, le véritable *p* n'apparaît justifié que sur l'accord de sixte et quarte en ré majeur.

De même ici :

226.

The image shows a page of musical notation for Brahms' Concerto, first movement, measures 226-227. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *p dolce(?)* and *p(?)*. The word *idem* is written above the first staff, and *etc.* is written at the end of both staves.

Le violon serait complètement submergé par le son de l'orchestre, compte tenu de la tessiture défavorable du contrepoint mélodique qui lui est attribué, s'il ne cherchait pas à lui rendre justice en mobilisant toutes ses forces disponibles. Les indications entre parenthèses, qui suivent les montées et descentes mélodiques, sont ajoutées naturellement, sans y penser, par tout violoniste un peu musicien. Pourquoi le compositeur a-t-il négligé de les noter ? Probablement parce qu'il craignait que cela conduise le violoniste à souligner exagérément, à « sentimentaliser ». Cette crainte pourrait bien être la raison fondamentale de l'insuffisance des indications dynamiques dans beaucoup d'œuvres. La jeune génération [des compositeurs] défend à nouveau le principe inverse, celui d'indications dynamiques et agogiques précises et tatillonnes.

Le **p** qui précède un **cresc.** est plus important que le **cresc.** lui-même, car la condition pour pouvoir augmenter est que le point de départ soit situé plus bas dans l'échelle des dynamiques. Le **f** qui précède un **dimin.** est tout aussi important².

Beethoven, *Quatuor op. 18 n°3*, 2ème mvt
(**p cresc. mf cresc.**)

227.

Un obstacle de poids à l'observation de cette règle est l'idée inconsciente que la lecture des indications **cresc.** ou **dim.** fait naître l'esprit de l'exécutant. Involontairement, le **cresc.** imprimé nous suggère plus l'idée du **f** final que celle du **p** initial³.

De plus, on ne prend souvent pas assez en compte le degré de force du point d'arrivée d'un **crescendo** ou d'un **diminuendo**. Par exemple ici, le **cresc.** va, sur deux mesures, du **p** au **ff**, et doit donc traverser toute l'échelle des dynamiques :

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°2*, 1er mvt

230.

Ici trois mesures mènent du **pp** à un simple **f** suivi d'un **sf** :

231.

Pfitzner, *Sonate op. 27*, 2ème mvt

232.

² « **crescendo = p**, **decrescendo = f** » (Hans von Bülow)

³ L'une des bizarreries de la notation classique est la présence d'indications de **crescendi** sur des longues notes tenues dans la partie de piano, qui correspondent à l'indication parallèle dans la les parties de cordes frottées. Le compositeur, dans un accès d'ironie, a-t-il voulu mettre le pianiste face à face avec l'impossibilité pour son instrument de soutenir les sons ?

Beethoven, *Sonate op. 30 n°2*, 2ème mvt

229.

Dans l'exemple qui précède (232), le **crescendo** s'arrête au **mf**.

Un exemple particulièrement saillant de notation précise des degrés intermédiaires du **decrescendo** :


234.  Musical notation for example 234. It shows a single staff with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of **f**, followed by **dim.**, **mf**, and finally **pp**. The notes are grouped with slurs, and there is a fermata over the final note. The word "idem" is written above the staff.

On peut considérer comme bien connue la règle selon laquelle il faut associer le **crescendo** au poussé et le **decrescendo** au tiré, même au prix d'un coup d'archet durablement « à l'envers ». Un exemple montre quelle importance revêt parfois l'observation de cette règle : la sonate op. 121 en ré mineur de **Schumann**, bien que d'une valeur considérable sur le plan musical, est relativement peu jouée en public, car le violoniste n'est pas en état d'avoir un son pur dans le 4^{ème} mouvement, malgré un investissement physique considérable. La raison principale en est, comme toujours avec l'écriture de Schumann, la prédilection pour l'usage des cordes médianes et l'absence des positions hautes sur la corde de mi. Mais à cela s'ajoute aussi l'utilisation du motif suivant, muni d'un **cresc.** et d'un **sfz** sur la note la plus aiguë :

235.  Musical notation for example 235. It shows a single staff with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of **sfz**. The notes are grouped with slurs.

Ce motif n'apparaît pas moins de 19 fois, dans différentes variantes mais toujours avec la même nuance. Arrivé à la fin du mouvement, le joueur totalement épuisé a l'impression d'avoir accompli une performance physique de haut niveau sans même s'être approché du résultat sonore correspondant. La cause de la vanité de cet effort est en grande partie le tiré fautif sur le trait montant en **crescendo**, et le poussé irrationnel sur le **sfz** et le **diminuendo**. Le coup d'archet « à l'envers », appliqué de manière cohérente à tout le mouvement, produits des résultats étonnants :

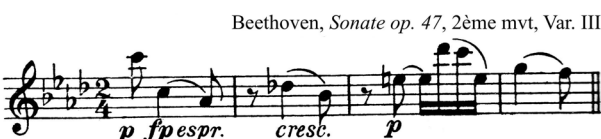
Schumann, Sonate op. 121, 4ème mvt

236.  Musical notation for example 236. It shows two staves of music. The top staff is labeled "bon" and "mauvais" with a "V" above it. The bottom staff is also labeled "bon" and "mauvais" with a "V" above it. The music consists of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of **sfz**. The notes are grouped with slurs.

Voici à présent la question, assez simple, des critères qui amènent le compositeur lui-même à indiquer les nuances dynamiques. Un **cresc.** signifie que l'on s'approche d'un **point culminant**, qui sera atteint avec le **f**. Dans l'immense majorité des cas, ce point culminant (+) est aussi de fait placé sur la note la plus haute, sur un sommet mélodique.

⁴ Ce mélange extrêmement expressif de **dim. fp** et **cresc.** précisément noté par Beethoven est la plupart du temps négligé dans l'exécution :

Beethoven, Sonate op. 47, 2ème mvt, Var. III

233.  Musical notation for example 233. It shows a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth notes, starting with a dynamic marking of **p**, followed by **fp espr.**, **cresc.**, and finally **p**. The notes are grouped with slurs.

Brahms, *Trio avec piano op. 8*, 1er mvt

237.

Brahms, *Concerto*, 1er mvt

238.

Tchaïkowsky, *Trio avec piano op. 50*, 1er mvt

239.

Le reflux expressif que produit une descente vers le grave va le plus souvent avec une diminution de la force du son :

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°3*, 3ème mvt

240.

Donc

melos ascendant = **cresc.**,

melos descendant = **decresc.**

Cette règle de conduite musicale, pour simpliste qu'elle puisse paraître, est néanmoins la structure de base des dynamiques.

Pourtant les exceptions sont très nombreuses. Avant tout, il y a le *piano subito* qui peut suivre immédiatement le *crescendo*. Il sert à attirer l'attention de l'auditeur sur une particularité harmonique ou mélodique inattendue.

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°3*, 2ème mvt

241.

242. *1. Viol.* *2. Viol.* *idem*

cresc. *p*

Beethoven, *Quatuor op. 127*, 1er mvt

243.

cresc. *p*

La surprise, l'imprévu dans le développement harmonique ou mélodique sont ainsi transposés dans le domaine des effets dynamiques. **Beethoven** a utilisé le *piano subito* avec une fréquence exceptionnelle.

L'usage couramment répandu d'ajouter une **respiration** (*Luftpause*) juste avant le *piano subito* qui suit un *crescendo* s'explique d'abord par des considérations acoustiques : sans interruption, les ondes sonores les plus puissantes recouvrent les plus faibles, les rendant inaudibles ou confuses. Une respiration est donc souhaitable pour une pure question de pureté sonore. Bien sûr, elle ne doit pas durer plus que nécessaire : une interprétation pleine de respirations trop soulignées prend facilement une allure pédante et professorale.

L'association entre *cresc.* et *accel.* est la forme la plus parfaite et la plus naturelle de **l'augmentation de la tension**, tandis que le mélange de *dimin.* et de *ritard.* est la forme typique de **diminution de la tension**. Cependant, les nuances dynamiques et agogiques ne vont pas nécessairement de pair. L'art du phrasé consiste aussi bien à unir ces deux éléments qu'à les séparer. On doit savoir augmenter la force du son sans presser, et diminuer sans ralentir le tempo.

cresc.* et *accel.

244. *poco stringendo* *cresc.*

Brahms, *Sonate op. 78*, 2ème mvt

dimin.* et *ritard.

245. *poco a poco rit. dim.* *molto rit.* *p*

Brahms, *Sextuor en ré majeur*, 3ème mvt

cresc.* et *allarg.

In tempo, ma sempre sostenuto
Brahms, *Trio avec piano op. 8, 1er mvt*

246. 

dimin. et string.

Goda
Animato
Brahms, *Quatuor avec piano op. 25, 2ème mvt*

247. 

On appelle « **effet d'écho** » la répétition immédiate d'une même figure, moins fort. On rencontre notamment cet effet dans la musique du dix-huitième siècle.

Mozart, *Concerto en ré majeur, 1er mvt*

248. 

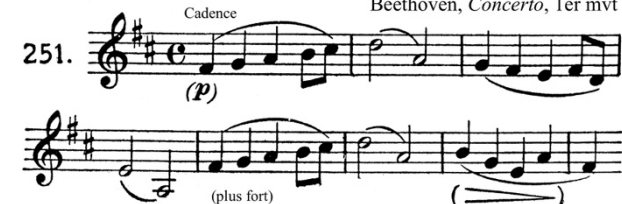
Mozart, *Concerto en la majeur, 1er mvt*

249. 


250. 

Toutefois, cela ne doit pas devenir un ramollissement systématique et stéréotypé de toute figure qui se répète deux fois. Que deviendrait alors par exemple l'Ouverture de *Manfred* de **Schumann**, où presque chaque motif est répété deux fois ? Par ailleurs, à partir de Beethoven apparaît plutôt une tendance à jouer plus fort la seconde fois dans ce genre de cas.

Cadence
Beethoven, *Concerto, 1er mvt*

251. 

Tchaïkovsky, *Concerto, 1er mvt*

252. 

Des figurations en notes de passage, qui n'étaient que simples divertissements chez les classiques avant Beethoven, deviennent chez lui et ses successeurs des moments d'intense expression. Dans les concertos pour violon de **Mozart**, ces passages restent souvent sans rapport avec les thèmes principaux et ne servent que de supports à la démonstration de la virtuosité de l'exécutant.

Mozart, *Concerto en ré majeur*, 1er mvt

253.

Déjà, dans le concerto de **Beethoven**, les traits fournissent le complément indispensable à la ligne mélodique, sont étroitement liés avec elle et l'enserrent comme le lierre entoure le tronc.

Beethoven, *Concerto*, 1er mvt

254.

C'est la principale raison pour laquelle l'effet d'écho, symbole d'une époque où la pratique de la musique était plus une contribution bienvenue à la convivialité qu'une édification sérieuse, me semble contredire notre sentiment du style dans la période post-beethovénienne.

Le *p* est un moyen très important, pour notre instrument, de séparer la mélodie des éléments rythmiques ou harmoniques. Prenons l'*Andante* (bien trop rarement joué) de la seconde sonate de **Bach**, en la mineur :

255.

255 a

La mélodie :

se trouve ici unie au rythme et à la tonalité : 255 b

Si je joue avec la même force les trois premiers « do », la ligne mélodique de l'exemple 255a en est

totalemt perturbée : 255 c

Je dois donc faire comprendre le demi-soupir dans le thème en jouant le troisième do nettement plus faible :

manière d'exécuter:

255 d

Articulé dans ce sens, voici à quoi ressemble le mouvement entier :

255e *Andante* *mf pp mf* Bach, 2^{ème} sonate, 3^{ème} mvt

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked *Andante*. The dynamics start with *mf*, followed by *pp* and *mf*. The piece includes various articulation marks such as slurs, accents, and staccato marks. Fingerings (1-4) and bowings (V) are indicated. A first ending bracket spans the 6th and 7th staves, with a second ending starting on the 8th staff. The score concludes with a final cadence on the 10th staff.

The image shows a musical score for Wagner's Concerto, consisting of four staves. The first staff begins with a dynamic of *pp* and includes markings for *mf* and *f*. The second staff starts with *pp* and *p*, and includes a *f* marking. The third staff features a first ending marked *1. pp* and a trill (*tr*). The fourth staff shows a second ending marked *2.* and includes a *p* marking.

Wagner a forgé pour les longs passages continus dans le *piano* l'expression de « **monotonie dynamique** ». Il est difficile d'obtenir sur les instruments à cordes frottées cette dynamique régulière et uniforme. Il faut un calme et une maîtrise de la conduite d'archet, ainsi qu'une capacité à avoir une sonorité égale dans les moitiés inférieure et supérieure de l'archet. Il faut aussi que l'exécutant soit en état de réaliser des changements d'archet, de corde et de position souples et lisses pour garantir la continuité et l'égalité du son. Mais même en laissant tout cela de côté, il reste la difficulté principale, qui est plutôt d'ordre psychique. La production de sons doux et longs correspond aux affects **retenus** d'une vision du monde sereine, résignée, qui est en général le lot du seul âge mûr. Dans la jeunesse, l'expression s'accompagne de passion et d'excès d'énergie. C'est pourquoi on entendra très rarement, chez les plus jeunes artistes, un long *p* tout gonflé de sentiment. Dans la seconde partie du Larghetto de son concerto par exemple, **Beethoven**, en écrivant « *sempre perdendosi* » (c'est-à-dire non seulement doux, mais en se perdant, en s'enfonçant dans un rêve, en oubliant le monde, en s'oubliant soi-même), a indiqué qu'il voulait que cette atmosphère soit exprimée, tout au long de la première phrase, par un *p* constant, ininterrompu. La plupart des violonistes jouent pourtant ce moment d'inspiration sublime, mystique, plutôt à la manière d'une cantilène banale de violon, lui retirant ainsi son caractère de passion plus profonde, mais plus **retenue**. La capacité à exprimer un long *p* tenu réclame un haut degré de culture violonistique, musicale et spirituelle, que l'on ne rencontre que très rarement.

Beethoven, *Concerto*, 1er mvt

256.

idem

257.

En sonate avec piano, le jeu doux présente un manque d'uniformité entre les deux instruments, car le pianiste est contraint, compte tenu de la mécanique de son instrument, de doser la force de sa frappe, non en fonction de la dynamique écrite, mais plutôt en fonction de la durée de la note. Le violoniste

n'est que très rarement confronté à de tels problèmes. Dans le trio avec piano op. 70 n°2 de Beethoven par exemple, la dynamique entendue dans la pratique peut se représenter ainsi :

Beethoven, *Trio avec piano op. 70 n°2*, 1er mvt

258.

Alors que les cordes frottées estompent l'entrée de la blanche pointée, conformément au sens du phrasé, le pianiste est contraint de la renforcer s'il veut qu'elle sonne encore un peu sur le troisième temps. C'est une des raisons principales de l'impossible mélange entre le son du piano et celui des cordes frottées !

L'inverse de la « monotonie dynamique », la dépense constante d'énergie, est incomparablement moins exigeante techniquement et bien plus simple psychiquement, mais elle est aussi fatigante pour l'oreille de l'auditeur qu'une lumière trop aveuglante pour la rétine. Elle va souvent avec une certaine absence de finesse psychique chez le joueur, qui se manifeste dans la jeunesse par une tendance à « foncer » avec insouciance. Il faut rejeter ces *f* et *mf* fixes et soutenus, même s'ils sont prescrits par le compositeur. Dans ce cas, il faut introduire des nuances qui se règlent sur le caractère montant ou descendant de la ligne mélodique.

Glazounov, *Concerto*

259.

Dans la musique de chambre de **Mozart** et de **Haydn**, on trouve souvent, après un *p*, un *f* qui arrive sans la transition d'un *cresc.*, un « *forte subito* ». Nous manquons jusqu'à présent de véritables règles pour savoir quoi faire dans ces cas. Historiquement, nous savons que **Johann Stamitz** (1717-1757), le fondateur de l'école dite **de Mannheim**, fut le premier à introduire des *crescendi* et des *decrescendi* dans la pratique orchestrale, en particulier dans celle des cordes frottées. Bien que les œuvres de Haydn et de Mozart s'appuient sur les conquêtes de l'école de Mannheim, ils n'ont utilisé que très rarement, dans leur musique de chambre, les mentions *cresc.* et *decresc.* La question se pose de savoir si les quartettistes d'aujourd'hui ont le droit de compléter à leur manière les nuances dans le sens de l'école de Mannheim. De manière générale, le *f* non préparé ne correspond plus que rarement à notre sensibilité. On ne peut se défendre de l'impression que ce mode d'expression n'est plus en harmonie avec les moyens artistiques de cette époque.

Mozart, *Concerto en ré majeur*, 1er mvt

260.

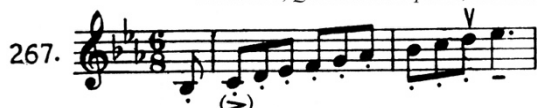
Ici le *forte subito*, qui s'ajoute à la rusticité propre aux deux notes courtes sur la corde de sol, fait l'effet d'un coup de poing. Seul un *crescendo* de transition et une articulation un peu plus longue peuvent préserver le caractère lyrique du thème. Dans un ensemble de musique de chambre, si des différences d'opinion apparaissent sur un cas semblable, il faut tester les deux manières de jouer le passage concerné, jusqu'à ce qu'on se décide pour l'une ou pour l'autre. Pour nous en tous cas, la notation de la période pré-beethovénienne ne peut plus en aucun cas être considérée comme un évangile immuable.

Beethoven, *Concerto*, 3ème mvt



De même il est permis d'ajouter un accent, si celui-ci paraît nécessaire pour l'intelligibilité mutuelle dans le jeu d'ensemble. Dans l'exemple qui suit, l'unisson des quatre instruments ne sonnera vraiment unanime que si l'on place un accent sur le premier temps fort, qui règle le tempo dès le départ. C'est donc un « **accent d'intelligibilité** »

Schumann, *Quintette avec piano*, 3ème mvt



De plus, il est approprié de modifier les dynamiques dans le cadre de l'enseignement, lorsqu'un élève, en raison d'un tempérament **flegmatique**, s'est habitué à dissoudre **p** et **f** dans un tiède **mf**. Dans ce cas le professeur doit favoriser une exagération des dynamiques. Le risque d'une éducation systématique à l'exagération n'existe pas, car l'expérience prouve que le flegmatique n'atteint le degré de force satisfaisant pour l'auditeur que lorsqu'il a lui-même l'impression d'exagérer démesurément.

Nous avons gardé pour la fin de notre chapitre l'aspect le plus important de l'application pratique de la théorie des dynamiques. Il s'agit de la conscience de la **relativité** de toutes les indications de dynamique imprimées, dès lors que l'on ne fait pas de la musique seul, mais avec d'autres instruments. Une puissance sonore qui fait nécessairement l'effet d'un **forte** dans une sonate pour violon seul de **Bach** peut fort bien, sous l'influence d'un autre instrument qui porte plus, sembler un **piano**. Dans la sonate de **Schumann** en ré mineur par exemple, le pianiste doit s'astreindre à la plus grande retenue, car la partie de violon évolue presque toujours dans une tessiture médiane aisément couverte par le piano. Inversement un **p** écrit peut sonner **mf** s'il est accompagné par un instrument encore plus doux. Dans le jeu d'ensemble, il faut donc, en-dehors des indications écrites, prendre en compte l'importance plus ou moins grande du motif dans l'étalonnage des dynamiques⁵.

Les figures d'accompagnement comme celle reproduite ci-dessous sonnent trop envahissantes si on ne les joue pas aussi doucement que possible :

Beethoven, *Sonate op. 24*, 1er mvt



À la deuxième mesure de l'exemple 269, le violoniste ne doit pas prendre trop au premier degré le **cresc.** car la note principale, le « do » du piano, ne peut y participer !

⁵ Voici un dialogue typique qui revient périodiquement, sous d'innombrables variantes, dans les répétitions de quatuor. Le premier violon dit au second (ou l'inverse) : « Jouez donc **piano**, vous n'avez pas le thème. » Réponse du second au premier (ou inversement) : « Oui mais j'ai écrit **forte**. »

269. *(sempre piano)* idem, 3ème mvt
cresc.(?)
sf p cresc. p

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°3*, 2ème mvt

270. 1er violon (*fff*) (*ppp*)
 2e violon (*p*) (*f*)

Ici le premier violon doit disparaître dans l'obscurité du **pp** tout de suite après le **fp**, pour laisser dominer le second violon. À la troisième mesure le premier violon doit utiliser la corde de ré, car sinon, même avec la plus grande douceur de son, la couleur plus claire de la corde de la couvre inévitablement le second violon.

L'équilibre sonore entre les quatre instruments du quatuor, la prépondérance des parties vitales sur le plan thématique, la mise en retrait des parties secondaires, en somme la clarté du tissu contrapuntique constituent un objectif idéal que l'on ne peut conquérir que par le dur labeur des répétitions. Le premier violon, en particulier, doit s'astreindre à une discrétion d'autant plus grande que ses qualités sonores ou celles de son instrument sont exceptionnelles.

Pour toutes ces raisons, la maîtrise des différents degrés de dynamique est l'un des éléments les plus importants de la compétence technique. Dans notre répertoire d'études, nous n'avons, à ma connaissance, qu'une œuvre sur ce thème, les Études dynamiques de R. Scholz⁶. Il serait évidemment souhaitable d'enrichir ce genre. Le *Système de gammes* complet que j'ai fait paraître en annexe du premier volume de ce livre peut d'ailleurs aussi servir pour toutes sortes d'études de dynamique.

⁶ Richard SCHOLZ, *Dynamische Studien op. 18*, Breitkopf & Härtel, 1904

Le tempo et ses modifications (l'agogique)

Le **tempo** régit la valeur des notes dans une pièce de musique. L'**agogique** est un concept introduit par Riemann dans la théorie musicale, pour désigner les **modifications** du tempo que réclame une expression vivante (voir p. 17 le paragraphe sur l'accent agogique). Le tempo d'une œuvre est établi, comme ses particularités dynamiques, par des signes ou des mots conventionnels. Le respect de ces indications n'implique cependant en aucun cas une exactitude mathématique. Le charme d'une exécution personnelle réside au contraire souvent dans les écarts par rapport aux strictes règles scolaires. Si un tempo se déroule avec une précision de métronome, on peut bien le qualifier de « correct », mais pour l'auditeur l'exécution prend alors quelque chose d'inanimé, de mort, de mécanique. L'expression vivante de l'exécution vient des décalages agogiques qui assouplissent la raideur du tempo.

Voici l'échelle des indications de tempo courantes en italien : **largo**, **adagio**, **larghetto**, **andante**, **andantino**, **allegretto**, **allegro**, **presto**, **prestissimo**. Partons de l'idée que leur signification est universellement connue. Nous nous contenterons ici de lever quelques malentendus et d'écarter quelques préjugés qui se sont installés au fil du temps.

Andante désigne un tempo plutôt animé que lent (*andare* = aller, flâner tranquillement). Au dix-huitième siècle, l'*Andante* était sans doute joué plus rapide qu'aujourd'hui. Il plane une certaine ambiguïté sur le tempo de l'**Andantino**. Beaucoup prétendent que le diminutif se réfère uniquement à l'étendue de la pièce et ne conditionne en aucun cas un changement de tempo. Dans la pratique, l'*Andantino* est pourtant le plus souvent plus fluide, plus aimable. Un **Larghetto** est un *Largo* plus rapide, un **Allegretto** un *Allegro* plus lent. Pour les mouvements rapides, **Mozart** et **Beethoven** utilisent presque exclusivement l'indication *Allegro*, en la précisant toutefois par un adjectif, par exemple *aperto*, *molto*, *assai*, *moderato*, *maestoso*, *con spirito*, *grazioso*, *vivace*, *con brio*, *risoluto*, *energico*, *appassionato*, *cantabile*, *piacevole*, *scherzando*, *commodo*¹, etc., qui indique déjà l'atmosphère du mouvement concerné. Il ne faut d'ailleurs pas toujours prendre les indications au pied de la lettre². Dans le 1^{er} mouvement de sa deuxième sonate pour piano, **Schumann** écrit « *so rasch wie möglich* » (aussi vite que possible), puis près de la fin « *schneller* » (plus vite), et seize mesures plus loin « *noch schneller* » (encore plus vite). Dans le troisième mouvement de la sonate pour violon et piano op. 105, nous trouvons dans le cours du mouvement « *Leise, einfach* » (doux, simple), « *Etwas lebhafter* » (un peu plus vif), « *Etwas bewegter* » (un peu plus animé), « *Tempo wie vorher* » (tempo comme auparavant). À laquelle des trois indications précédentes se réfère cet « auparavant » ?

Poco Andante est aussi une indication ambiguë. Littéralement, cela veut dire « un peu allant », ce qui ne dit pas clairement si le tempo doit être plus allant ou moins allant. Dans la pratique on choisit la seconde solution : on joue toujours un *Poco Andante*, comme un *Più Andante*, plus vite qu'un *Andante* tout court.

Brahms, Sonate op. 78, 2ème mvt

271. *Adagio* (♩ = 58 - 60) *Più Andante* (♩ = 46 - 48)

piano :

¹ On connaît l'erreur grotesque d'un copiste de Beethoven, qui transforma l'*Allegro comodo* du 4^{ème} mouvement du quatuor à cordes op. 127 en *Allegro con moto*.

² Dans *Silhouetten des alten und des neuen Wien*, le Dr **Maerrath** rapporte l'anecdote suivante : « Dans le quatuor en mi bémol op. 127, Beethoven avait inscrit la mention *Andante* à un endroit. On raconte que le violoniste Böhm, jouant le quatuor en sa présence, garda le tempo précédent, pensant obtenir ainsi un meilleur effet. Beethoven se leva, sortit un crayon de sa poche, barra le mot « *Andante* » dans les quatre parties, se tourna vers les joueurs et les remercia. »

Dans le concerto pour violon de **Brahms** (2^{ème} mouvement) on trouve, avant l'entrée du passage en fa dièse mineur, dans les deux mesures d'orchestre, un « *rit.* » explicite suivi d'un « *più largamente* ». La plupart des violonistes et des chefs d'orchestre en font un *stringendo* suivi d'un tempo plus allant. Pourquoi ?

272. 

On ne prête pas attention, le plus souvent, aux différentes indications de tempo dans le second mouvement de la sonate en la majeur de Brahms :

273. 

L'indication de tempo du compositeur constitue la base sur laquelle l'interprète établit un **tempo général**. Un tempo général mal choisi peut empêcher le développement du contenu émotionnel d'un mouvement et en dénaturer complètement le caractère. De minuscules variations suffisent déjà à changer l'impression esthétique. Il est donc extrêmement important pour chaque interprète de saisir dès le départ le tempo correspondant au caractère de la pièce, sans préjudice des variations agogiques pouvant survenir dans le cours du morceau en raison d'un changement d'humeur de l'auteur ou de l'interprète. Lorsque des indices ont été donnés pour déterminer le tempo général (mentions conventionnelles du compositeur, indication de mesure, signe d'*Alla breve*, ou même caractère donné dans le titre), alors il me semble tout à fait possible de peser rationnellement le pour et le contre. Il faut cependant se garder des prescriptions trop dictatoriales, car les lois de l'exécution musicale ne sont nulle part aussi dépendantes de la personnalité de l'interprète que dans le domaine du choix du tempo général.

La prise du tempo est extrêmement influencée par l'**unité de temps** prescrite. Si celle-ci paraît trop rapide par rapport à l'indication de tempo, alors il faut « décomposer », c'est-à-dire la diviser par deux, ou même, chez ceux qui prennent (trop) volontiers des tempi très lents, par quatre. Cette décomposition, ce changement de l'unité de temps, exerce une influence déterminante sur l'établissement du tempo général : plus il y a d'unités de temps, plus le tempo est pris lent ; moins il y en a, plus il est rapide.

C'est pourquoi il faut veiller, notamment dans l'*Andante*, à ne pas décomposer inconsciemment les unités de temps, pour éviter que le mouvement ne semble exagérément étiré. Dans le 3/4 donc, ne jamais compter à la croche mais toujours à la noire ; dans l'*Adagio*, adopter le comportement inverse :

274. 

275. 

Le signe d'*Alla breve* C est particulièrement important dans les mouvements lents, car il impose de conserver l'unité de temps prescrite et interdit la décomposition. Dans les mouvements plus rapides, il impose toujours la réunion de deux unités de temps en une seule.

Brahms, *Sonate op. 100*, 3ème mvt

Allegretto grazioso (quasi Andante)
compter à 2 blanches

276.

Beethoven, *Sonate op. 30 n°1*, 3ème mvt

277.

Beethoven, *Sonate op. 24*, 3ème mvt

Allegro ma non troppo
compter à 2 blanches

278.

Le tempo de l'exemple 276 n'est pas facile à établir. L'indication « *quasi Andante* » montre que malgré le C , Brahms ne le voulait pas trop vite. Donc une blanche lente, à 63 au métronome environ.

Dans l'exemple 278, le pianiste appuie en général sur l'*Allegro*, le violoniste sur le *ma non troppo*, car il se sent gêné si le tempo est trop rapide, notamment ici :

279.

Le tempo le plus adapté me semble être ici blanche = 66.

Les Adagios *alla breve* sont extrêmement rares. L'un des plus connus est celui de la fugue qui ouvre le quatuor op. 131 de Beethoven :

Beethoven, *Quatuor op. 131*, 1er mvt

Adagio ma non troppo
e molto espressivo

280.

Ici le C signifie probablement que le compositeur souhaite conserver la blanche comme unité de temps, tandis que l'interprète est plutôt enclin à compter à la noire lente.

Le compositeur peut aussi préciser son idée du tempo général par une indication métronomique. On est pourtant loin de posséder là une boussole parfaitement fiable, car même les compositeurs peuvent se tromper. Les tempi métronomiques de **Beethoven** dans ses symphonies sont si rapides que lorsque **Busoni**, dans un concert philharmonique à Berlin, décida de les suivre à la lettre, le public et la presse protestèrent énergiquement³. Le caractère impossible des indications métronomiques de **Schumann** est bien connu. Même celles de **Joachim** pour les concertos classiques, dans le 3^{ème} volume de sa méthode de violon⁴, me semblent toutes trop rapides. Même les tempi dans lesquels un virtuose joue les pièces de son répertoire courant sont sujets à des variations selon ses dispositions techniques et

³ Les indications métronomiques de Beethoven sembleraient donc confirmer l'idée selon laquelle, autrefois, les tempi étaient tous pris plus vite qu'aujourd'hui. Comment concilier cette conclusion avec le fait avéré que les exécutants étaient, à cette époque, moins habiles sur leurs instruments ? Les exigences des auditeurs quant à la propreté technique étaient-elles tellement moins élevées ?

⁴ J. JOACHIM et A. MOSER, *Traité du violon en 3 volumes*, traduit par H. Marteau, éd. Simrock, Leipzig. (en allemand et anglais : *Violinschule/ Violin School*, Simrock 1905).

psychologiques du moment. Les tempi métronomiques ne sont donc rien de plus qu'une indication, qui montrent à l'exécutant la direction, mais non pas le chemin exact. Elles n'ont donc de valeur véritable que pour les quelques premières mesures de la pièce, au mieux. Si on laisse marcher le métronome plus longtemps en jouant, on a l'impression d'être soumis à une contrainte insoutenable. Le métronome peut ainsi nous transmettre l'opinion du compositeur sur le tempo général, ou bien nous servir à détecter les modifications de tempo injustifiées. L'élève qui ne veut pas croire qu'il ralentit ou qu'il presse devra s'incliner devant l'inflexible objectivité du métronome. Mais rester plus longtemps sous son contrôle, ce serait priver le sentiment de sa liberté, l'inspiration de son élan.

Il est presque impossible de déterminer un tempo universellement valable pour une pièce. Chaque musicien interprète choisira le tempo général qui s'harmonise avec l'idée qu'il se fait de l'œuvre et qui correspond à son tempérament personnel, sans même parler des modifications dictées par l'humeur du moment ou par les dispositions techniques. Les divergences d'opinion sur ce sujet fournissent dans le jeu d'ensemble un inépuisable thème de discussion, et parfois une cause de sérieux conflits⁵.

Lorsque les indications métronomiques ne sont pas fiables, n'y a-t-il donc aucun autre véritable point d'appui, pour déterminer le tempo général, que les banales indications de tempo en italien ? À mon avis, je le répète, l'unité de temps possède une importance souvent sous-estimée. Prenons un exemple emblématique, celui du second mouvement du quatuor à cordes en ut majeur, op. 59 n°3 de Beethoven.

Beethoven, *Quatuor op. 59 n°3*, 2ème mvt

Andante con moto quasi Allegretto

282. *pizz.* violon
(violoncelle)

L'indication *Allegretto* ne peut prendre son sens que lorsque l'interprète a décidé s'il comptait à 6 ou à 2. Le caractère de l'*Allegretto* n'apparaîtra jamais si l'on compte à 6 croches, tandis que la vie et l'entrain de cette indication se manifestent d'elles-mêmes si l'on compte à 2. Il en va de même pour le mouvement lent, à 3/4, de la sonate op. 30 n°3 de Beethoven :

Beethoven, *Sonate op. 30 n°3*, 2ème mvt

Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso

283.

Si le violoniste se laisse entraîner par le beau son de sa cantilène et compte à la croche, il en résulte un *Adagio*, qui malgré toutes ses beautés, se transforme dans la durée en un véritable supplice pour l'auditeur. Seul un tempo plus rapide peut rendre justice à la longueur de ce mouvement.

⁵ Voici une anecdote qui prouve à quel point les vues peuvent diverger dans ce domaine. Le second mouvement de la sonate op. 96 en sol majeur de Beethoven est le plus souvent pris dans le tempo général suivant :

Beethoven, *Sonate op. 96*, 2ème mvt

Adagio espressivo

281.

La première fois que je jouai cette sonate, avec un des plus grands pianistes de notre temps, celui-ci s'efforça de prendre ce mouvement à noire = 58. Quelques années plus tard, je rejouai cette œuvre, avec un autre pianiste exceptionnel, qui est principalement, de son métier, un grand chef d'orchestre. Comme je remplaçais un collègue au pied levé, nous devions jouer sans répéter. Que l'on s'imagine ma surprise désagréable lorsque sur scène, mon partenaire commença le mouvement à un tempo métronomique de croche = 30. Il jouait donc deux fois plus lentement que moi et presque trois fois plus lentement que mon premier partenaire !

Parfois, un tempo oscille entre les exigences esthétiques du genre auquel appartient l'œuvre et les spécificités propre à l'œuvre elle-même. Par exemple, le tempo habituel d'une *Sicilienne* se trouve autour de 40 à la noire pointée.

Tartini, *Sonate "Le trille du diable", Siciliano*

284. 

Bach, *Sonate pour flûte en fa mineur, Siciliano*

285. 

Mais la *Sicilienne* de la première sonate en sol mineur de **Bach** est si dense dans son contenu, si imbibée de sentiment, le caractère joueur initial de la Sicilienne est tellement chargé de valeur expressive, que le tempo général ralentit significativement de lui-même. On joue rarement cette pièce plus vite que 85 à la croche.


Bach, *1ère Sonate pour violon seul, Siciliano*


286. 

À cela s'ajoute souvent un goût purement personnel, une impossibilité à soumettre sa propre vision subjective à des points de vue impartiaux et objectivement plus justifiés. C'est ce qui explique certains choix de tempo bizarres de beaucoup d'artistes, qui sont incompréhensibles d'un pur point de vue musical. Cependant l'artiste exécutant ne peut pas se contenter de suivre son goût personnel. S'il penche, dans certaines pièces, vers un tempo lent, il doit s'efforcer de prendre au départ un tempo aussi rapide que sa sensibilité intérieure le lui permet. C'est ainsi que je m'efforce toujours, lorsque je joue la Sicilienne de Bach déjà citée, de jouer assez vite la première mesure, de manière à ce qu'elle corresponde presque au tempo usuel de la Sicilienne. Ainsi, l'inévitable ralentissement qui suit n'apporte pas d'inconvénient rythmique trop important.

Le choix du tempo est aussi parfois influencé par certaines particularités compositionnelles. Dans le troisième mouvement du concerto de Beethoven, un tempo rapide est bien meilleur qu'un tempo trop lent, car dans ce dernier cas, la répétition à neuf reprises du thème principal risque de fatiguer l'auditeur⁶. Dans le premier mouvement du concerto de **Dvořák**, des thèmes d'une inspiration très noble sont sèchement travaillés ; dans le développement, on trouve des procédés séquentiels de la pire espèce :

Dvořák, *Concerto, 1er mvt*

287. 

288. 

idem, *3ème mvt*

⁶ Tout violoniste concertiste sait par expérience qu'au début du troisième tutti du dernier mouvement, lorsque le thème revient pour la neuvième fois, une certaine agitation s'empare de l'auditoire... il en a assez.

On rend service à l'œuvre en atténuant de telles faiblesses par un *accelerando*. Il ne faut jamais s'appesantir sur les aspects les moins intéressants d'une composition en cherchant à transformer le plomb en or. Ainsi les répétitions insignifiantes et sans esprit de la cadence du concerto de **Tchaïkovsky** doivent être jouées avec une certaine superficialité nonchalante, sans chercher à leur donner une profondeur qu'elles n'ont pas.

Tchaïkovsky, *Concerto*, 1er mvt, Cadence

289.

À l'inverse, le tempo du dernier mouvement du concerto pour violon de **Mendelssohn** ne devrait pas excéder 68 ou 72 à la blanche, notamment pour préserver la précision de l'ensemble avec l'orchestre, qui sinon est nécessairement en retard. Il y a tout un monde entre un tempo **rapide** et un tempo **frénétique**. La joie et l'entrain préservent toujours le caractère artistique, l'excès de vitesse le détruit, au profit d'une démonstration d'habiletés et de « trucs » qui évoquent le cirque. De ce point de vue, ce sont parfois les grands violonistes qui ont le plus péché. **Sarasate** néanmoins, dont l'aisance et la précision technique étaient pourtant toutes nouvelles pour son époque, ne jouait jamais trop vite les *stretti* de ses danses espagnoles. Par exemple il prenait ce passage

Sarasate, *Habanera*

290.

à 88 à la noire, non à 110 ou 120 comme on l'entend aujourd'hui.

De même, dans le troisième mouvement du concerto pour violon de **Goldmark** :

Poco più mosso Goldmark, *Concerto*, 3ème mvt

291.

Le violoniste ne doit jamais laisser son habileté dans le *sautillé* l'entraîner vers des tempi excessivement rapides, sans quoi les contretemps de l'orchestre ne peuvent plus suivre avec précision.

Parmi les facteurs qui influencent le tempo dans un sens artistiquement non justifié, on trouve certaines particularités de la **technique de l'instrument**. Par exemple, en musique de chambre, dans les cantilènes les plus lentes, le pianiste a toujours tendance à presser, l'instrumentiste à cordes frottées à ralentir. Celui-ci se délecte de sa belle sonorité continue, tandis que celui-là s'irrite inconsciemment du caractère haché de sa production sonore, et s'efforce donc de raccourcir autant que possible la durée des sons. Le trio en si majeur de Brahms constitue un exemple caractéristique.

292. *Allegro con brio* Brahms, *Trio avec piano op. 8, 1er mvt*
 Piano Violoncelle

Le pianiste démarre en général dans le bon tempo *Alla breve* (noire = 72), mais le violoncelliste qui rentre quelques mesures plus tard ralentit toujours car il commence inconsciemment à compter à la noire. Dans l'exemple suivant, c'est le contraire qui se produit.

293. Beethoven, *Trio avec piano op. 70 n°1, 1er mvt*
Largo assai ed espressivo

Ici, l'indication de tempo et le caractère général du mouvement réclament un tempo le plus lent possible, autour de 44 à la croche. Les cordes frottées comptent en général très justement à la croche lente, mais le pianiste, entrant à la deuxième mesure, influencé par les doubles-croches à la main gauche, se met à compter à la double-croche, ce qui ralentit automatiquement le tempo. Les noires des cordes se traînent alors avec une lourdeur de plomb, et le mouvement entier, privé de tout flux mélodique, paraît s'étirer à l'infini.

Il existe aussi des pianistes qui ne peuvent jouer les traits rapides perlés autrement qu'à toute vitesse. Lorsque le violoniste reprend le même thème de son côté dans le tempo initial, l'unité rythmique est détruite :

294. Mozart, *Sonate en la majeur K. 526, 3ème mvt*
 Piano

Le retour au **Tempo primo** doit toujours se faire le plus imperceptiblement possible, si nécessaire au moyen d'un *ritardando* ou d'un *stringendo*.

295. Brahms, *Sonate op. 78, 1er mvt*
poco a poco - Tempo I

Ce "*poco a poco tempo primo*" est souvent exécuté sous la forme d'un *ritenuto*. Ceci est incorrect, car l'indication de tempo précédente est "*poco a poco più sostenuto*". Le *Tempo primo* qui suit est donc plus rapide, ce qui suppose un *accelerando*. Pour cela, il ne faut pas être arrivé trop vite juste avant. **Schnabel** et moi nous aidions en étirant quelque peu la première mesure de l'exemple 295.

La plus grande difficulté, à ne pas sous-estimer, dans l'exécution d'un **accelerando** ou d'un **stringendo**, est d'arriver à presser **progressivement**. Souvent, l'accélération arrive trop tôt et trop vite, aussitôt

après la lecture de l'indication dans la partition. Plus un *accelerando* commence posément, plus il prend d'intensité dans son déroulement. L'impression d'accélération dépend en premier lieu de la conscience d'avoir été lent. Avec le *crescendo*, l'*accelerando* est le meilleur moyen d'augmenter l'intensité. Dans certains types rythmiques établis, comme dans les rythmes de marche ou de valse, tout *accelerando* est à éviter. Dans ces deux genres, c'est le pas qui détermine le tempo ; sa régularité est une nécessité aussi bien pour la marche que pour la danse⁷.

Brahms, *Quatuor avec piano op. 25, 3ème mvt*

296. 

Rhythmus
im Klavier

Allegro ma non troppo Mozart, *Concerto en ré majeur, 3ème mvt*

297. 

Concernant l'exemple 297, on passe le plus souvent à côté du rythme de valse de ce dernier mouvement. Mozart, dans ses lettres à son père, appelle cette composition le concerto « *mit dem Straßburger* » (« avec la Strasbourgeoise »). Il fait sans doute allusion à une danse, à ma connaissance une sorte de *Ländler* à 3/8. Certes, le mouvement est écrit à 6/8, ce qui conduit la plupart des violonistes à le jouer *alla breve* à 2/4, malgré l'indication « *non troppo* ». Mais essayons de le compter à la croche, d'imaginer un pas de valse et de prendre le tempo usuel d'une valse. On modifie alors complètement le caractère de ce mouvement : il devient une « strasbourgeoise » (un *Ländler*), où l'on frappe du pied comme dans les *Schuhplattler* de Bavière.

298. 

Orchestre Solo idem

La présence d'*accelerandi* involontaires provoqués par la **nervosité** marquent une prestation du sceau de l'instabilité. La fébrilité du joueur provoque le même sentiment chez l'auditeur et l'empêche de profiter paisiblement. Cette agitation peut parfois atteindre un degré fantastique. J'ai entendu des prestations dans lesquelles des furies déchaînées semblaient pourchasser les notes affolées devant elles. Quatre mesures se condensaient en une seule. En se penchant sur ce genre de cas, on constate étonnamment que c'est toujours la main gauche qui est coupable. C'est elle qui donne le signal de la course. L'archet ne fait que suivre. Toutes les bonnes intentions sont sans effet sur ce phénomène. Mais nous pouvons tirer un enseignement utile de cette expérience : notre bras droit est bien plus obéissant à notre volonté que notre main gauche. Nous pouvons donc plus facilement ralentir les mouvements de notre bras droit que ceux de notre main gauche. En suivant cette idée, nous essaierons de réguler la vitesse des doigts au moyen de l'archet. Dans les passages *legato* ou *détaché* où nous avons tendance à presser, nous insérerons des accents d'archet, obligeant ainsi la main gauche à suivre l'archet (voir *L'Art du violon, 2^{ème} partie*, traduit par S. Joachim Chaigneau, p. 66).

Il est difficile de trouver des exemples appropriés sur ce sujet. Non pas qu'il n'y en aurait pas assez, mais ce ne sont pas toujours les mêmes figures, pour chaque joueur, qui demandent à être freinées.

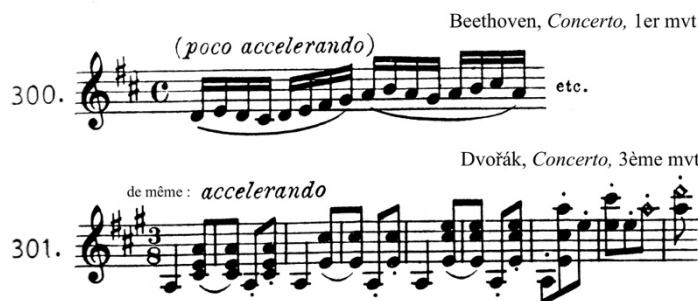
⁷ Le bon joueur de valses, tel qu'on le trouvait souvent autrefois parmi les artistes viennois, s'efforce de réinstaller en permanence le tempo initial en retenant imperceptiblement. Le charme rythmique inhérent au jeu de **Kreisler** repose essentiellement sur sa manière de bien tenir le rythme initial.

Les endroits où un irrépissable besoin d'accélérer nous saisit ne sont pas les mêmes suivant les individus. Ce trait pourtant relativement simple :



peut sans doute revendiquer le record dans ce domaine. Remarquons que le choix du tiré ainsi que la séparation du mi d'arrivée dans l'archet permettent déjà de se garantir en partie contre la panique digitale, garantie que l'on peut renforcer par un accent sur le second mi, qui doit être d'ailleurs plus pensé que réellement joué.

Une question très discutée est celle de la recevabilité des *accelerandi* à la fin des mouvements rapides. Lorsque le point culminant coïncide avec la fin d'un mouvement et contient un mouvement brillant et ascendant, alors l'*accelerando* apparaît comme le couronnement naturel de la pièce. C'est pourquoi un *accelerando* dans les quatre dernières mesures du premier mouvement du concerto de **Beethoven** (mais **pas avant**) paraît totalement justifié.



Si le compositeur veut au contraire surprendre l'auditeur avec une fin abrupte, voire avec une sorte de « pied de nez » comme dans le 3^{ème} mouvement du concerto de Beethoven, alors l'*accelerando* n'est pas permis. La véritable strette commence ici :



À cet endroit on peut difficilement se passer d'un *accelerando*, d'ailleurs modéré. Dans le tutti d'orchestre qui suit il faut revenir imperceptiblement au *tempo primo*, avec le motif principal du violon, puis terminer par la surprise des deux accords finaux.



De même chez Brahms :

304. *(accelerando)* Brahms, Concerto, 3ème mvt

305. *(Tempo I)*

(calando) *(Tempo I)*

La strette du quatrième mouvement du quatuor en la mineur de Brahms doit être commencée avec prudence par le premier violon, sans quoi à la neuvième mesure, les autres parties ne peuvent pas suivre avec leurs rythmes syncopés par trois temps.

306. *Più vivace (ma non troppo)* Brahms, Quatuor op. 51 n°2, 4ème mvt

307. *ne pas presser !* *idem*

Parfois le tempo nous paraît juste au début de la section finale rapide, mais l'apparition ultérieure de valeurs courtes nous convainc bientôt du contraire. Ainsi, à la fin du premier mouvement du concerto de **Tchaïkovsky**, si l'on prend trop vite les doubles-croches, on n'est plus en état de suivre dans les triolets de doubles qui viennent ensuite.

Allegro giusto (garder le tempo !)

Tchaïkovsky, *Concerto*, 1er mvt

308.

La différence entre *ritard.* (ou *rallent.*) et *allarg.* est que ce dernier n'est pas seulement un élargissement mais aussi un renforcement du son. C'est donc la combinaison d'un *ritard.* et d'un *cresc.* Je doute cependant que les compositeurs soient encore conscients de cette fine nuance (*calando*, de même, n'est pas seulement un élargissement, mais aussi un affaiblissement du son, donc une combinaison de *ritard.* et de *dimin.*) Le ralenti d'une conclusion n'est approprié que pour un caractère plus majestueux ou plus lyrique. Dans le phrasé des pièces de Bach pour violon seul, le ralenti joue un très grand rôle. Ce n'est que par lui, en particulier, que l'on peut véritablement faire apparaître le phrasé dans les parties homophoniques (voir *Chaconne* p. 219 et suivantes). Mais on ne peut utiliser ce type d'élargissement que s'il y a vraiment des éléments à séparer. Dans le premier mouvement du concerto en mi majeur de Bach, on pourrait penser au premier abord que de tels ralentis sont appropriés aux endroits suivants :

Bach, *Concerto en mi majeur*, 1er mvt

309.

Mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit que c'est seulement dans les exemples III et IV que l'élargissement fait sens, comme préparation à la modulation qui suit. Dans les exemples I et II, un ralenti découperait la pièce en petits morceaux. Le critère de la légitimité d'un ralenti chez Bach est donc de savoir si celui-ci est nécessaire pour la compréhension de la structure de la pièce. Il en va de même dans la 3^{ème} variation du mouvement lent de la *Sonate à Kreutzer*. La fin de la phrase :

Beethoven, *Sonate op. 47*, 2ème mvt

310.

n'apparaît pas moins de quatre fois si l'on fait les reprises. Un éventuel ralenti ne peut intervenir que la quatrième fois, donc à la conclusion de toute la variation. Mais même dans ce cas, il faut en limiter l'ampleur. Des ralentis trop prononcés trahissent un goût pour les effets bon marché.

Le « *un poco* » (un peu) ajouté à une indication de tempo est souvent trop peu observé (notamment par les élèves), pourtant sa fonction limitative est d'une extrême importance pour la détermination du tempo correct.

Le traitement libre du tempo général, par l'intervention de nuances d'accélération ou de ralentissement, est nommé **Tempo rubato**. On s'accorde cependant sur l'idée que l'irrégularité dans la division des unités de temps, caractéristique du rubato, doit se manifester essentiellement dans le

traitement de la mélodie principale, tandis que la structure rythmique reste stable. **Liszt** expliquait ainsi à son élève **Neillisov** le rubato de **Chopin** : « Regardez ces arbres ! Le vent joue dans leurs feuillages, et suscitant la vie. L'arbre reste le même. Voilà le rubato de Chopin. ». Selon **Lenz**, Chopin lui-même le définissait ainsi : « La main gauche, c'est le maître de chapelle, elle n'a pas le droit de mollir ni de vaciller. Avec la main droite, faites ce que vous voulez et pouvez. ».

Pour ce rubato « dans le tempo », nous trouvons un exemple caractéristique dans le premier mouvement du concerto pour violon de **Wieniawski** :

Violon solo
Wieniawski, *Concerto en ré mineur*, 1er mvt

311. Piano

Le thème qui se trouve au piano ou à l'orchestre doit rester exactement dans le tempo, tandis que le contrepoint mélodique du violon peut être totalement libre, pourvu que la durée d'une mesure complète reste la même et que la voix qui conduit la mélodie n'ait pas à s'adapter. Notons au passage que l'extraordinaire liberté dans le traitement de ce passage par le violoniste n'est possible que parce que l'harmonie ne change que **par mesure**. L'alliance d'une mise en forme personnelle et du respect de la structure rythmique (« rubato en mesure ») forme le véritable « jeu rubato » qui concilie la liberté du sentiment individuel et la contrainte de la structure rythmique.

Si pour le piano, le *Tempo rubato* est surtout associé à Chopin, pour nous autres violonistes, il évoque d'abord le nom de **Vieuxtemps**. Le caractère surprenant de cette association vient du fait que selon des témoins auditifs dignes de foi, Vieuxtemps jouait ses propres compositions strictement en mesure ! La génération née dans le dernier tiers du siècle dernier s'est formé son idée du rubato de Vieuxtemps surtout d'après les prestations d'Ysaye, puis d'après l'enseignement de Marsick⁸. L'influence d'Ysaye notamment a été si durable, que sa manière d'interpréter Vieuxtemps est devenue un modèle pour nous (voir p. 274 et suivantes). Le rubato trouve son expression la plus marquée dans le **récitatif**, dont les valeurs de notes ne servent que de points d'ancrage pour l'exécution. Ici les décalages rythmiques deviennent un commandement, l'irrégularité est la règle. L'introduction de la *Scène de chant* et l'*Adagio* du *Concerto n°6* de Spohr sont des modèles typiques de ce genre pour notre instrument. La manière de jouer ces œuvres ne nous est parvenue que par l'intermédiaire d'un tout petit nombre d'initiés (voir p. 263 et suivantes).

⁸ M. P. Marsick (né en 1848, mort en 1924) était l'une des plus importantes personnalités du XIX^{ème} siècle dans le monde du violon. Seul le fait qu'il se soit tourné relativement tard vers l'étude du violon (jusqu'à l'âge de 12 ans, il chantait dans un chœur d'enfants) et que sa technique n'ait pas été de ce fait à la hauteur de toutes les situations a pu l'empêcher de conquérir une gloire mondiale. Il était pourtant l'un des meilleurs violonistes de son temps, inégalable en France dans la musique de chambre, comme professeur, plein d'idées originales, parfois paradoxales, encourageant ses élèves à penser par eux-mêmes. Thibaud, Enesco et l'auteur de ce livre comptent parmi ses élèves.

Le phrasé

L'équivalent musical de la phrase du texte en prose, ou du vers du texte poétique, est la « **phrase** » musicale. De même que les vers poétiques ont le plus souvent quatre « pieds », la phrase musicale a elle aussi la plupart du temps quatre pieds. Dans la langue, c'est la ponctuation qui permet de séparer entre les différents membres de phrase ou entre plusieurs phrases. En musique, cette tâche incombe aux points de repos (*Ruhepunkten*), qui font connaître le début et la fin des phrases ainsi que les liens plus ou moins étroits qu'elles ont entre elles.

« La perte de plaisir esthétique due à quelques phrasés mal choisis est négligeable par rapport à celle qui advient lorsqu'on n'essaie même pas de déterminer un phrasé, lorsqu'on se contente d'observer les dynamiques prescrites par le compositeur et d'accentuer temps forts et faibles selon l'usage traditionnel. Ce n'est que par la détermination des limites et des points culminants des phrases que l'on peut trouver des points d'appui sûrs pour le *crescendo* et le *diminuendo*, mais aussi pour le *stringendo* et le *ritardando*, c'est-à-dire pour les nuances à la fois dynamiques et agogiques, les deux facteurs essentiels d'une exécution expressive. Dans le cas contraire, si on lit par mesure et qu'on accentue par mesure, on n'a absolument aucune chance de sortir d'une rigide uniformité de mouvement. »¹

Nous voyons ainsi que la théorie du phrasé contient deux problèmes principaux : la séparation entre les différentes phrases et la structure interne de chaque phrase. Concernant le deuxième, Riemann, en faisant du **principe de l'anachrouse** (*Auftaktprinzip*) la plus haute loi du phrasé, a été la cause de biens des erreurs. On ne peut nier cependant que les stimulations qu'il a produites dans ce domaine ont eu un effet vivifiant et fructueux sur l'exécution musicale. La généralisation d'un principe non valable dans tous les cas, voilà ce qui a nuit à sa théorie du phrasé. Toutes les phrases ne commencent pas en levée, même si c'est le cas de beaucoup. La raison pour laquelle il est extrêmement important, pour le violoniste en particulier, de réfléchir au phrasé et d'acquérir quelques connaissances dans ce domaine, est que notre technique de jeu nous incite constamment à violer les règles d'une séparation logique des phrases. C'est notamment le **legato d'archet** qui peut conduire à enchaîner deux éléments qui n'ont rien à voir entre eux.

Beethoven, *Quatuor op. 127*, 2ème mvt

liaisons originales de Beethoven

312.

exécution

Detailed description: This musical example shows two staves of music in G major, 3/8 time. The top staff is labeled 'liaisons originales de Beethoven' and shows a melodic line with several phrases connected by slurs. The bottom staff is labeled 'exécution' and shows the same melodic line but with a different phrasing, using a 'legato d'archet' technique that connects notes across phrase boundaries. Small '+' signs are placed above certain notes in both staves to indicate phrasing points.

Voici comment confirmer la justesse du phrasé que je propose : chanter le thème de l'exemple 312, et essayer de respirer aux endroits marqués d'une croix. On verra que c'est impossible dans le cas du coup d'archet original.

Le **portamento** peut aussi relier à tort deux éléments distincts (voir p. 210). Puis les **changements d'archet**, qui séparent au contraire ce qui devrait aller ensemble.

Bruch, *Concerto en sol mineur*, 2ème mvt

313.

mauvais bon V

Detailed description: This musical example shows a single staff of music in G minor, 3/8 time. It compares two phrasings of a melodic line. The first phrasing is labeled 'mauvais' and shows a slur that incorrectly connects two distinct phrases. The second phrasing is labeled 'bon' and shows a 'V' (crescendo) marking that correctly separates the phrases. A 'V' marking is also present above the second phrasing.

¹ Hugo RIEMANN, *Musikalische Dynamik und Agogik*

Enfin les changements de cordes arbitraires et les **changements de timbre** qui en résultent, qui défont l'unité de la phrase.

Bach, *Concerto en mi majeur*, 2ème mvt

314.

Dans tous ces cas, il serait facile d'indiquer le phrasé par des signes adaptés et de laisser au joueur le soin de le mettre en accord avec les nécessités instrumentales. Riemann connaît sept signes de phrasé différents², parmi lesquels, en plus du signe de césure déjà évoqué (voir page 23), le signe d'accent agogique (^) semble utile pour la pratique violonistique. Il désigne pour Riemann l'allongement d'une note isolée. Simplement ce signe n'est pas assez caractéristique, car il peut être confondu avec le signe du poussé. Il y a ici aussi un risque d'exagération. Nous donnons déjà **sans y penser** cet accent agogique sur la note la plus aiguë d'une ligne mélodique. Si cet allongement devait être signalé de manière redondante par un signe spécifique, on courrait le risque de le souligner volontairement, ce qui porterait préjudice à la spontanéité de l'exécution. Les fines nuances d'une interprétation, les légères courbures de la ligne mélodique sont difficiles à transcrire en signes, si différenciés soient-ils. C'est pourquoi je conteste l'utilité des signes de phrasé pour l'enseignement du violon. Mais il est bien sûr possible, en cours individuel, de corriger des erreurs de phrasé à l'aide de signes « aide-mémoires » comme le signe de césure ou celui de l'accent agogique, pour l'usage privé³.

² Hugo RIEMANN, *Dictionnaire de musique*, Article « Notation du phrasé » (*Phrasierungbezeichnung*)

³ Par exemple, un contrepoint mélodique qui tourne autour d'un thème exposé à l'orchestre exige des accents agogiques renforcés sur les notes empruntées au thème ou en relation directe avec lui.

Beethoven, *Concerto*, 1er mvt

315.

En l'absence de ces accents agogiques, les passages concernés deviennent facilement raides, inanimés, comme des études.

Essayons à présent d'illustrer les différents types de débuts de phrase par des exemples.


Phrases démarrant en levée :


316. *Beethoven, Concerto, 2ème mvt*

 orchestre

317. *Tchaïkovsky, Concerto, 3ème mvt*


Phrases démarrant après le temps fort (sur 2) :

318. *Beethoven, Quatuor op. 18 n°6, 3ème mvt*

p sf sf sf

319. *Mendelssohn, Concerto, 1er mvt*

 (♩)

Phrase démarrant sur le temps fort :

320. *Beethoven, Concerto, 1er mvt*

 timbale

Il est important de savoir auquel de ces trois groupes un thème principal appartient, car le phrasé peut en être influencé dans tout le reste du mouvement. De ce point de vue, la *Chaconne*, 5^{ème} mouvement de la 2^{ème} partita de Bach, est l'occasion de beaucoup d'erreurs (voir p. 219 et suivantes). Dans la sonate en ré majeur de **Haendel** aussi, le début du thème sur le second temps détermine la suite du phrasé.

321. *Haendel, Sonate en ré majeur*


La faiblesse de l'approche du théoricien professionnel Riemann me semble être qu'il considère chaque phrase comme appartenant globalement à une seule catégorie. Or ici :

322. *Beethoven, Trio avec piano op. 97, 1er mvt*

 liaisons de phrasé *tr tr*

la phrase commence d'abord sur le temps fort, elle part en levée sur la deuxième mesure, puis sur le second temps aux mesures 5, 6 et 7, avant de revenir sur le temps mesure 9. Le lit de Procuste qu'ont

préparé les théoriciens professionnels, et **Riemann** en particulier, pour leurs analyses, sans craindre les contorsions les plus cruelles, est souvent une source de vif étonnement pour le praticien de la musique, à qui incombe la tâche d'une mise en forme vivante, et qui ne sait que faire de ces arguties.

On ne peut malheureusement pas nier qu'à la différence du pianiste, pour qui le phrasé est un élément important de son art, et qui ne peut remettre en question certaines règles établies sans s'attirer le reproche de médiocrité musicale, le violoniste se laisse guider non par des règles musicales, mais par des considérations purement violonistiques. Il y a des professeurs qui repèrent la moindre atteinte à la perfection de l'exécution technique avec un œil de lynx, mais qui sont aveugles aux défauts d'articulation et de phrasé. En habituant le plus tôt possible l'élève à trouver par lui-même les doigtés et les coups d'archets qui lui semblent le plus adaptés, développant ainsi sa sensibilité à l'**articulation**, nous posons les bases de son futur sens du phrasé. Sur notre instrument, phrasé et articulation sont tellement interdépendants que qu'une articulation illogique produit nécessairement un phrasé fautif, tandis que de bons doigtés et coups d'archet garantissent en général un phrasé intelligent. Lorsqu'un élève phrase régulièrement de manière non musicale, il est avantageux de lui faire d'abord chanter certaines phrases. Le larynx n'a pas assimilé les mauvaises habitudes violonistiques, et sa connexion directe avec la conscience, sans interférence d'un objet étranger, garantit déjà en soi un passage moins heurté de la volonté artistique à l'action.

Le sens du style

L'expression de « **style compositionnel** » renvoie, soit à l'écriture d'un maître déterminé, soit au type de structure requis pour un genre de composition, ou pour certains instruments. Le « **style interprétatif** », quant à lui, rassemble les lois bien définies du phrasé lors de l'exécution de ces compositions.

Le concept de style est plurivoque : on parle du style de **Bach**, du style de **Mozart**, du style **opératique** ou du style **d'église**, d'un style **vocal** ou d'un style **instrumental**, d'un style de **musique de chambre**, d'un style de **sonate** ou d'un style **virtuose**. Par ailleurs, sur le plan esthétique, on peut qualifier un style de pathétique, naïf, sentimental, romantique, classique, dramatique, héroïque, lyrique, élégant ou populaire. On parle aussi de style national : style russe, style français, style espagnol, style viennois, style hongrois.

Posséder le sens du style suppose de connaître les conditions dans lesquelles une composition est née, de ressentir le besoin d'exécuter cette composition selon les mêmes nécessités internes, et enfin de posséder les moyens techniques nécessaires. Le musicien qui consacre sa vie à transmettre au grand nombre la connaissance d'œuvres musicales, doit être capable de comprendre le plus grand nombre possible de styles différents et de rendre justice à leurs spécificités. Se concentrer sur un seul style peut être appréciable si la tâche est accomplie à fond, mais n'en est pas moins, d'un point de vue artistique général, une limitation de l'esprit. L'adaptabilité artistique et la souplesse mentale sont des pré-requis pour être un interprète **universel**. Pourtant, plus les spécificités de l'artiste seront étroites, plus il se sentira attiré continuellement vers certains types de compositions, vers certaines atmosphères déterminées qui trouvent un écho dans son âme. C'est à juste titre que l'on parle d'interprètes spécialistes de **Bach**, de **Beethoven**, de **Mozart**, de **Chopin** ou de chanteurs « **wagnériens** ». On ne peut donc en vouloir à un artiste conscient de son orientation univoque de se spécialiser, pour des raisons pratiques, dans des genres qui correspondent plus particulièrement à sa nature, et de faire entendre principalement des œuvres qu'il aime et qui lui « vont ». Cependant un élève doit s'essayer à tous les genres, dans un but d'étude, et le professeur choisira souvent les exercices justement parmi les genres qui ne correspondent pas à la nature de l'élève.

Pour l'exercice pratique de notre profession, est-il nécessaire de distinguer **consciemment** les différents styles, ou bien une appréhension **instinctive** est-elle suffisante ? Tant qu'un style est si bien apparenté à la nature intérieure de l'élève que les deux semblent ne faire qu'un au moment de l'exécution, il n'est pas besoin de conscientiser ni de clarifier. Mais même pour un interprète de très grand talent cette unité est rare. Si un **Joachim** pouvait, sans effort, « sentir » les classiques, sa résistance intérieure contre tout ce qui ressemblait à une orientation **wagnérienne** était si puissante, qu'il restait étranger à toute création contemporaine autre que **brahmsienne**. Il y a parmi nous des violonistes qui donnent le meilleur d'eux-mêmes dans des compositions russes, françaises ou juives ; d'autres qui ne veulent jouer que de la musique classique, d'autres enfin qui ne se sentent à l'aise que dans une atmosphère atonale. Il y a des violonistes qui dramatisent une berceuse, d'autres qui donnent à tout un caractère joueur ; en somme, qui n'ont qu'une seule couleur à leur palette, la couleur dominante de leur monde intérieur. Il ne s'agit pas pour le professeur de réprimer ces impulsions fondamentales, mais de les rendre utilisables pour des buts artistiques divers, de les adapter, autant que possible, à une tâche artistique bien définie. Pour ce faire il est nécessaire, avant tout, que nous ayons la volonté et la capacité de clarifier la nature de cette tâche. L'élève doit donc toujours, au début de l'étude d'une œuvre, se poser la question de son « ambiance », des représentations intérieures qu'elle éveille en lui. Je ne veux pas dire par là qu'il faudrait s'attaquer à l'interprétation avec un but préconçu ou une feuille de route contraignante. Le désir crispé de jouer **Bach** de façon classique ou **Schumann** de façon romantique produit de l'ennui ou du sentimentalisme. L'artiste, au moment de l'exécution, doit aborder une œuvre avec une disposition à donner et à recevoir sans contrainte ; mais auparavant, pendant la préparation technique et spirituelle, il doit prendre en compte les particularités stylistiques du compositeur, l'époque où il a vécu, le contenu

émotionnel du genre en général et de l'œuvre en particulier, et accorder ses dispositions mentales à cette nuance. Les violonistes nés autour de 1870 pourront se mettre sans peine dans l'ambiance d'une œuvre romantique virtuose, dont ils ne sont pas très éloignés dans le temps (par exemple le concerto en fa dièse mineur de **Ernst**), mais ce ne sera pas le cas d'un violoniste né au début de ce siècle. Si le professeur ne veut pas mettre au rancart ce répertoire, il doit accepter de montrer à l'élève le chemin pour comprendre cette époque. Le portrait lithographie de **Ernst** par **Kriehuber** permet à lui seul de se faire une idée, même superficielle, des traits romantiques de cette époque, qui s'affirment dans les vêtements, la barbe, l'expression du visage. La description du jeu de Ernst dans les lettres parisiennes de **Heine**¹, l'expression parlante de « son d'une sanglante beauté » à son sujet aideront à approfondir la formation de l'image. La lecture de **Byron**, de **Châteaubriant**, de **Victor Hugo**, d'**Arnim**, de **Brentano**, des mémoires et des lettres de l'époque, l'observation de quelques tableaux de **Delacroix**, d'**Ingres** et des peintres de l'école de Düsseldorf, aideront enfin à éveiller chez le joueur la compréhension de l'indéfinissable fibre « romantique ».

Nous avons traité jusqu'ici presque exclusivement des conditions requises pour le style **soliste**. Dans la **musique de chambre**, nous distinguons à nouveau deux genres fondamentalement différents du point de vue du son : la musique de chambre pour **cordes frottées seules** et la musique de chambre **avec piano**². Le son des cordes frottées représente un idéal en soi, tandis que les potentialités polyphoniques du piano peuvent à peine nous dédommager, dans le jeu d'ensemble, du manque dérangeant de continuité sonore. Par opposition au jeu soliste, l'essence de la musique de chambre consiste dans la subordination, le respect des autres, et la devise « vivre et laisser vivre ». Le joueur ne doit passer au premier plan dynamique que s'il a quelque chose d'important à dire. Le dosage subtil des nuances dynamiques pour obtenir la transparence et le clair ordonnancement du tissu polyphonique est donc la tâche principale du travail de musique de chambre, sur le plan technique³. Les indications du compositeur dans ce domaine sont souvent insuffisantes. Le **second violon** est toujours, dans le quatuor, le point sensible dans le partage des responsabilités dynamiques. Il occupe une place défavorable pour la projection du son et doit souvent se contenter d'un instrument qui sonne moins bien. Il vit, d'une certaine manière, dans l'ombre du premier violon, lui est subordonné en tout, mais doit apparaître subitement en pleine lumière lors de l'entrée d'un motif important. Lorsque l'altiste joue un thème avec lui à la tierce ou la sixte inférieure, il doit modérer davantage la sonorité que lorsqu'il joue avec le premier violon. Le danger essentiel pour le **premier violon** est de partir involontairement dans une direction solistique et de ravalier les autres instruments au rang de parties d'accompagnement. Dans le passé, lorsque le premier violon dominait largement ses partenaires sur tous les plans, ce danger était plus grand qu'aujourd'hui, où l'on observe une plus grande uniformité de niveau entre les membres d'un quatuor⁴. Mais même de nos jours, le leader, en tant que *primus inter pares*, doit faire preuve d'une certaine retenue (surtout lorsqu'il est avant tout un soliste), sans quoi il détourne involontairement l'attention de l'auditeur de l'essentiel, l'œuvre d'art, pour la faire porter sur sa personnalité. Dans l'utilisation des **portamenti**, en particulier, la prudence et la retenue sont conseillées. La présence du piano, au contraire, réclame un plus grand développement des moyens sonores de la part des instruments à archet, en particulier dans le médium, pour créer un contrepoids à la puissance sonore parfois excessive du piano.

¹ Il s'agit sans doute des lettres rassemblées dans *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (1855). On trouve dans la lettre du 20 avril 1841, cette appréciation : « Il n'y a que le violoniste Ernst, le poétique fils de la véritable Bohême, qui sache évoquer de son instrument des sons plaintifs aussi doux et navrants à la fois ». Voir aussi la lettre du 25 avril 1844. (NDT)

² La musique de chambre avec instruments à vents est soumise aux mêmes conditions que celle pour cordes frottées seules, ne serait-ce qu'à cause de la continuité du son, semblable dans les deux cas.

³ Voir aussi p. 84 et suivantes.


⁴ Ceci s'exprime aussi dans le fait qu'autrefois, les quatuors tiraient le plus souvent leur nom de celui du premier violon, tandis qu'aujourd'hui nos meilleurs quatuors choisissent le nom neutre d'un pays, d'une ville, d'un compositeur ou d'un mécène.

Entre les deux pôles éloignés du style virtuose et du style chambriste, on trouve le **style « sonate »**. Les moyens d'expression utilisés ici sont les mêmes que dans le jeu soliste, la différence essentielle est qu'il faut tantôt passer au premier plan, tantôt se mettre en retrait, puisque les voix principales sont partagées entre les deux instruments. Dans ce but, on doit relativiser et nuancer les indications dynamiques imprimées.

Du point de vue du contenu émotionnel, je distinguerais personnellement les groupes suivants :

- Style **dramatique** (par ex. Robert **Volkman**n, Trio en si bémol majeur)
- Style **héroïque** (par ex. **Beethoven**, introduction du quatuor op. 127)
- Style **pathétique** (par ex. **Tchaïkovsky**, Trio en la mineur)
- Style **passionné** (par ex. **Wieniawski**, Concerto en ré mineur)
- Style **solennel** (par ex. **Bach**, Sarabande de la Partita en si mineur)
- Style **romantique** (par ex. **Schumann**, Quatuor à cordes en la majeur)
- Style **gracieux** (par ex. **Mozart**, Quatuor en ré majeur)
- Style **capricieux** (par ex. **Francoeur/Kreisler**, Pavane)
- Style **folklorique, rustique** (par ex. **Tchaïkovsky**, 3^{ème} mouvement du Concerto)

Parmi les styles « **nationaux** », c'est la musique **hongroise** qui présente les caractéristiques les plus notables.


Le rythme ⁵ avec accent sur la note courte, est un trait particulièrement spécifique, ainsi que l'ornementation par un doublé (*gruppetto*) de la note finale. L'échelle modale est la suivante :



Les danses hongroises sont formées le plus souvent d'une partie lente, libre, rhapsodique, donnant l'impression d'une improvisation, suivie d'un thème en forme de chant populaire ou une structure un peu plus rapide et rythmiquement plus marquée, et se terminant par un thème dansant à 2/4 extrêmement vif. L'ensemble doit produire un effet passionné, débordant, d'un feu primal. Les bons ensembles tziganes sont de ce point de vue les meilleurs enseignants pour les non-hongrois⁶.

La tradition du style **espagnol**, qui nous a été principalement transmise par Sarasate, tombe progressivement dans l'oubli depuis sa mort survenue en 1906. Les violonistes d'aujourd'hui sentimentalisent ces rythmes qui devraient toujours rester distingués et mesurés, cette grandeur colorée. Les mouvements virtuoses sont le plus souvent joués trop vite. Ces thèmes ne devraient jamais perdre leur allure mauresque particulière, nonchalamment alanguie et rêveuse.

Les compositeurs **français** ont toujours aimé la couleur locale espagnole (**Bizet, Chabrier, Lalo, Saint-Saëns**). Son mélange avec l'identité proprement française a donné lieu à une série d'œuvres, parmi les plus célèbres du répertoire français de violon. Il faut être très prudent dans l'appréciation des éléments purement nationaux de ces œuvres car beaucoup des compositeurs s'y rattachant étaient en fait wallons ou flamands (**Bériot, Léonard, Vieuxtemps, Ysaye, César Franck, Lekeu**)⁷. Les violonistes classiques français **Rode, Kreutzer** et **Baillot**, comme le franco-italien **Viotti**, montrent certainement des traits nationaux dans leurs œuvres, dont nous, violonistes du vingtième siècle, ne sommes cependant plus conscients aujourd'hui. Dans le répertoire, ce qui nous semble spécifiquement français est surtout **Saint-Saëns**, ainsi qu'**Ernest Chausson**, bien trop tôt disparu, dont le *Poème* laisse imaginer quelle importance il aurait pu avoir pour notre instrument s'il avait vécu plus longtemps. Le style

⁵ Joué ainsi par les musiciens hongrois eux-mêmes : 

⁶ Voir p. 301.

⁷ Dans le second mouvement du concerto en la mineur de Vieuxtemps, un chant populaire wallon est même utilisé.

français plus récent de **Debussy** et **Ravel** me semble plutôt s'apparenter à un style international, ou utiliser consciemment des influences étrangères (Ravel, *Tzigane*). L'école française la plus jeune ne s'est plus guère occupée, à ma connaissance, de compositions pour violon, si l'on excepte quelques arrangements. Le style d'exécution français évite toute lourdeur et ne se livre pas aux considérations métaphysiques. Il est léger, clair et compréhensible, fluide et élégant comme la langue française. Il tire son efficacité du « beau son », qui est sa première loi. Les œuvres françaises réclament donc avant tout de la légèreté dans le maniement de l'archet, une belle sonorité et une clarté technique. La profondeur germanique rend aussi mal justice au style français que la passion slave. Seule la connaissance de la langue, de l'art et de la littérature, en somme de la culture française en général peut créer l'atmosphère dans laquelle la compréhension de l'être français se révèle à l'artiste⁸.

Je serai bref sur les particularités de la musique **russe**. Elle rassemble des caractéristiques que l'on ne trouve que séparément chez les autres peuples : le fanatisme passionné et la sentimentalité rêveuse, la brutalité et la douceur, le dégoût de la vie et la joie de vivre alternent sans transition et donnent à la musique russe son charme particulier, qui s'incarne tout spécialement chez **Tchaïkovsky**, et auquel on ne saurait se dérober, même lorsqu'on est conscient des faiblesses de cette musique. Dans l'œuvre russe la plus populaire pour violon, le concerto de Tchaïkovsky, on peut caractériser ainsi les différents thèmes :

⁸ Les violonistes français ne restent au sommet de leur talent d'artiste qu'en restant fidèles au génie de leur race. Un français ne doit pas chercher à jouer « classique » ou « allemand » : le résultat est la sécheresse et l'ennui.

324. noble, chevaleresque 1er mvt Tchaïkovsky, *Concerto*

gracieux, dansant

passionné, exalté 2ème mvt

rêveur, mélancolique

avec une nouvelle énergie, retrouvant le goût de vivre

3ème mvt

avec entrain et joie de vivre

populaire, rustique

con morbidezza (avec mollesse)

Si l'artiste n'a pas, en quelque sorte, absorbé ces éléments de caractère avec le lait maternel, s'ils n'étaient pas présents dans l'atmosphère qui l'entourait lorsqu'il était enfant, s'il n'en est pas pénétré de la manière la plus évidente, bref, s'il n'est pas russe lui-même, il doit disposer d'une bonne dose d'adaptabilité et de capacité de transformation pour épouser, ne serait-ce que brièvement, la mentalité russe. C'est la raison pour laquelle on entend rarement cette œuvre bien jouée par des violonistes non-russes, même de très haut niveau, tandis que des violonistes russes même moyens arrivent toujours facilement à « en faire quelque chose ».

La couleur nationale **tchèque**, telle qu'elle s'exprime, le plus nettement, dans les œuvres pour violon de **Dvořák** et de **Suk**, est proche, dans son mélange de rudesse et de douceur, de la production russe, à l'exception du *Mouvement de sonate (Sonatensatz)* de Schnabel.

La musique pour violon des **Italiens** du XVIII^{ème} siècle avait certainement une coloration qui n'est plus clairement reconnaissable par nous aujourd'hui. Les productions italiennes contemporaines en revanche ne se distinguent pas, pour nos oreilles, de la musique moderne des autres peuples.

Dans la musique pour violon **scandinave**, l'influence nationale est discernable principalement chez **Grieg** et **Sinding**, même si l'harmonie de Grieg, qui sonnait si originale et spécifiquement nordique il y a quarante ans, semble à l'auditeur moderne plutôt « mendelssohnienne ». Plus proche de nous, Carl **Nielsen** paraît posséder des traits nordiques clairs, mais pas assez marqués cependant pour justifier des règles d'interprétation spécifiques.

Le répertoire **allemand** ne possède pas, à mon avis, de caractéristiques purement nationales. Elle se sert de moyens d'expression universels. C'est la musique du monde cultivé [*Kulturwelt*] dans son ensemble.

Venons-en aux styles liés à un **nom de compositeur**, qui ont un intérêt particulier pour nous violonistes. Ces associations ne concernent pas seulement la musique du compositeur dont elles portent le nom, mais toute une époque dont ce dernier est considéré comme le plus représentatif. Ainsi, le « **style Bach** » est pour nous le style de la musique allemande du XVIII^{ème} siècle, jusqu'à l'époque de Haydn et Mozart, représentée quant à elle par le « **style Mozart** ». Le « **style Viotti** » inclut l'âge d'or de l'école française, y compris Rode, Kreutzer et Baillot. Le « **style Beethoven** » représente en lui-même une grandeur intemporelle, le « **style Paganini** » la virtuosité comme but en soi. **Schubert** et **Schumann** sont les emblèmes du romantisme au sud et au nord de l'Allemagne. Le « **style Brahms** » inclut aussi les très nombreux épigones du compositeur. De même le **style Reger**. Le « **style moderne** » est une expression fourre-tout, car pour l'instant aucune personnalité dominante ne s'est imposée, dont le nom pourrait avoir valeur d'emblème général⁹.

Pour exposer mes idées sur le style interprétatif et sa relation avec les compositeurs ou les époques qu'ils représentent, je pouvais emprunter deux voies différentes : soit la description par des mots du contenu spirituel et de l'expression à obtenir, soit une analyse concrète appuyée sur la partition elle-même. J'ai choisi la deuxième solution, car je répugne à remplacer les sons par des mots. Le sens d'une phrase musicale ne peut jamais être transcrit en paroles. Nous aimons tous voir de nos yeux le symbole du son, la note imprimée, et compléter par le regard ce qui échappe à notre propre parole. En annexe, (p. 218 et suivantes) on trouvera une série d'œuvres, chacune empruntée à un style différent. Les analyses qui les accompagnent cherchent non seulement à mettre au jour le contenu spirituel de l'œuvre, mais aussi à sélectionner les moyens techniques, musicaux et spirituels nécessaires à son exécution. Toutefois j'ai dû me limiter à des œuvres entrées dans le domaine public, à l'exception de la pièce de Schnabel.

⁹ Le *Concerto pour violon* et la *Sonate* de Richard Strauss appartiennent trop clairement à la première période créatrice de l'auteur, encore modérément originale, pour pouvoir être considérés comme « modernes ».

II - Les éléments techniques dans l'exécution

Nous avons traité en détail, dans le premier volume de cet ouvrage, des prérequis techniques d'une performance artistique au violon. Ceci nous dispense de revenir en détail sur cette part artisanale, en un sens, de notre art. Nous savons déjà que pour une reproduction musicale parfaite, nous avons besoin, avant tout, d'un appareillage mécanique soigneusement développé et fonctionnant de manière naturelle (les **mouvements fondamentaux**)¹. Grâce à lui, nous pouvons produire les formes principales et fixes de la technique (la **technique générale**). Profitant de ce bien précieux, nous nous efforçons, par des méthodes de travail rationnelles, d'exploiter notre « propriété » technique en vue de restituer des œuvres musicales (les **applications de la technique**). Supposant que le lecteur a déjà, à un stade antérieur, enregistré ces points capitaux de l'entraînement technique, séparément et dans leurs relations entre eux, qu'il s'y est confronté, et qu'il a déjà appliqué, dans la pratique, ce qui était essentiel pour lui-même, nous pouvons simplifier notablement notre recherche sur les qualités techniques nécessaires à la mise en forme pratique d'une pièce de musique. Nous nous contenterons de répondre aux questions suivantes :

- 1) Quelle importance revêt la compétence technique pour la **capacité d'expression** ?
- 2) Quelles sont les qualités techniques qui possèdent une **importance vitale** pour la mise en forme artistique, et quelles sont celles qui n'ont qu'une importance annexe ?
- 3) Quels **obstacles** techniques restreignent la faculté de représentation artistique ?

Ce que nous appelons dans notre métier la « **disposition favorable** » [*günstige Disposition*] – la disponibilité sans entrave du corps et de l'âme – dépend en premier lieu du degré de préparation technique, mais aussi de notre conviction intérieure que cette préparation suffit pour remplir les exigences qui nous sont posées. Nous devons tracer une nette limite entre la capacité réelle et la croyance intérieure, ne serait-ce que parce que l'une repose sur des bases techniques, tandis que l'autre repose sur des bases psychiques. Il arrive qu'un joueur maîtrise parfaitement une pièce, mais qu'il n'en soit pas convaincu intérieurement. Sa prestation peut alors devenir aussi fragile que s'il était insuffisamment préparé techniquement. Inversement, sa confiance en lui et en ses propres capacités peut l'aider à surmonter bien des manques techniques. Ce processus est du domaine de l'autosuggestion, ou de l'influence psychique du professeur, sur laquelle nous reviendrons en profondeur plus loin.

On peut résumer à quelques exigences lapidaires les qualités techniques nécessaires à l'art du violon : **pureté de son et d'intonation, en respectant les indications dynamiques et agogiques du compositeur**. Le respect total de ce commandement produirait automatiquement l'image d'une exécution parfaite sur le plan technique. Mais comme tout idéal, celui-ci est du domaine de l'irréel. Nous devons nous contenter de ce que nous pouvons atteindre : construction des moyens techniques individuels, aussi loin que nous le permettent nos caractéristiques corporelles et notre disposition mentale. C'est là le terrain que nous devons faire fructifier, et utiliser comme base pour transmettre les émotions que nous aspirons à exprimer.

Si nous considérons à présent une par une les disciplines techniques en fonction de leur importance pour l'organisme artistique général, nous nous apercevons que pour la main gauche, immédiatement à côté de la **pureté d'intonation** se trouve la qualité du **mouvement du vibrato**, ne serait-ce que parce que la personnalité de la sonorité en dépend pour l'essentiel ; la **force** et l'**élasticité** des doigts, qui

¹ Voir Carl Flesch : *Urstudien*, Ries & Erler

garantissent la vitesse nécessaire, devraient suivre aussitôt. Viendrait ensuite le **changement de position**, comme passage rapide et volontaire d'un point à un autre ou comme glissade plus ou moins lente, si nécessaire. Enfin, les **changements de corde** de la main gauche.

En ce qui concerne les gestes techniques concrets, la familiarité avec les **gammes simples** et les **arpèges** est pour moi la chose la plus importante. Viennent ensuite les **gammes chromatiques**, les **tierces**, les **octaves simples**, et les **octaves doigtées**. Puis le **trille**, qui est certes une « spécialité », mais dont la maîtrise est cependant une nécessité absolue pour les meilleures œuvres du répertoire, ne serait-ce que sous la forme du **Praltriller**. Puis les **accords** en général, ainsi que les **sixtes** et les **dixièmes**. Enfin les effets « pyrotechniques » comme les **glissandi chromatiques**, les **harmoniques** et les **pizzicati de la main gauche**.

Passons à présent au bras droit. Au côté de l'exigence générale de parfaite **pureté du son**, il faudrait mettre la capacité à contrôler l'emplacement du **point de contact** entre les crins et la corde, ainsi que l'habileté à mettre en œuvre, de manière inconsciente, l'expérience dans ce domaine au service de la couleur sonore et des dynamiques. Ensuite viendraient les **retours d'archet**, et la maîtrise égale de toutes les parties de l'archet, en particulier de la partie inférieure. Puis la bonne **répartition** de l'archet en général, ainsi que les **changements de corde** dans le bras droit. Suivraient, dans l'ordre d'importance, le **son filé**, le **détaché**, le **sautillé**, le **jeté** (spiccato), les **coups d'archet variés**, le **martelé**, le **staccato** sous ses différentes formes, les **combinaisons** de jetés et de sautillé (ricochet [*Trommelstrich*], etc), et le **pizzicato**.

Plus d'un lecteur sera sans doute étonné que je relègue le **staccato** à l'avant-dernière place, alors que beaucoup le considèrent non seulement comme le plus bel attribut, mais même comme le signe distinctif d'une bonne technique d'archet en général. Pourtant chacun d'entre nous connaît des violonistes très moyens possédant un **staccato** phénoménal, tandis qu'à l'inverse, des violonistes de tout premier rang (**Joachim, Sarasate**) ne possédaient aucun véritable **staccato**, et se trouvaient contraints, pour des raisons pratiques, de s'aménager de faibles substituts. Du point de vue des attentes les plus hautes de l'exécution artistique, la maîtrise du **staccato** n'est en tous cas pas absolument nécessaire, car un **spiccato** ou un **sautillé** tranchant peuvent être considérés comme des substituts convaincants. Certes, le professeur ne doit pas renoncer par avance à transmettre à l'élève la maîtrise du **staccato**. Mais l'absence de cette maîtrise est à mes yeux l'un des manques les moins importants de la technique d'archet. En tous cas, c'est à mon sens une erreur grave de croire, comme beaucoup de violonistes, que leur salut dépend de la possession d'un brillant **staccato**, et d'y consacrer beaucoup de temps et de peine, au détriment de choses bien plus importantes.

Toute lacune dans la collection de ces compétences techniques signifie, plus ou moins, un amoindrissement de nos capacités d'expression, et par suite d'une limitation des moyens à notre disposition. Plus notre bagage technique est complet, plus nous sommes en état de reporter nos efforts vers le domaine purement artistique, moins nous courons le risque de rater l'essentiel en nous occupant de notre pain technique quotidien. Pour une activité fructueuse sur scène, il est même nécessaire de posséder un excédent de capacités techniques, car, comme nous le verrons plus loin, les puissances ennemies sont nombreuses, aussi bien dans le monde extérieur que dans notre monde intérieur, qui s'opposent à la réalisation de nos intentions artistiques et s'efforcent de nous priver d'une partie de nos possessions techniques. Une pédagogie conséquente devrait donc s'efforcer d'assurer à l'élève un net supplément de capacités techniques, au lieu de le limiter au strict nécessaire. Il faudrait poser l'exigence que l'élève possède le supplément de technique nécessaire correspondant à la perte de moyens qu'il subit habituellement lorsqu'il joue en public. Toutefois, la reconnaissance de la nécessité absolue de posséder les meilleurs moyens techniques conduit souvent à surestimer l'importance ces derniers, un défaut très grave, car il nous détourne de l'essentiel, la compréhension et la restitution de l'esprit de la musique. Nous reparlerons plus loin en détail de ce défaut.

Entre le soin excessif accordé à la technique et la négligence complète en cette matière, il existe une « voie royale » médiane, celle d'une étude rationnelle et économique. Celle-ci consiste principalement

à concentrer le travail sur ses faiblesses et à combler ses manques, plutôt que de rabâcher indifféremment des matériaux plus ou moins adaptés. Le travail d'un violoniste de haut niveau devrait consister pour l'essentiel à traquer les défauts (voir aussi p. 214). Les progrès correspondent bien plus à l'élimination des défauts qu'au soin exagéré des qualités. L'étude de la technique se marie bien mieux avec le travail artistique lorsqu'elle est vécue comme absolument nécessaire, et qu'elle apporte, comme une sorte de récompense de nos efforts, une augmentation de nos capacités expressives. Un travail « sportif » sans nécessité musicale n'est rien d'autre qu'une pure gymnastique de bas étage, un narcotique qui procure l'illusion du devoir accompli, mais détruit en réalité, sur la durée, la part artistique de notre personnalité².

Il serait aberrant de prétendre que la manière de travailler devrait rester inchangée aux différentes périodes de la vie. Lorsqu'on avance en âge, il importe d'être plus attentif au choix du matériel d'exercice. Si nous observons de plus près les modifications qui adviennent dans le jeu des meilleurs violonistes après l'âge de 50 ans, nous trouvons différentes lacunes techniques, qui ne s'observaient pas auparavant chez les mêmes personnalités : imprécision des changements de position, tremblements d'archet sur les longues tenues, perte d'élasticité des doigts, etc. Tous ont en commun une atrophie progressive du vibrato – une sorte d'artériosclérose du violoniste. Je connais des violonistes très âgés, chez qui tout l'appareil technique est encore en parfait état, excepté la qualité du son, qui, en raison de l'absence de vibrato, est devenue sèche et même parfois impure. À mon avis, l'engourdissement de la partie du bras qui sert au vibrato est le trait le plus incommode de l'âge, car le plus audible. Son apparition devrait être pour les concernés le signal d'alerte pour prendre sans attendre des mesures de riposte. Celles-ci devraient consister en exercices musculaires silencieux et sonores tels que ceux décrits dans la première partie de ce livre (voir *L'Art du violon*, 1^{ère} partie, traduit par S. Joachim Chaigneau, pp. 36-37)³. De cette manière, l'aptitude au vibrato peut être prolongée pendant des décennies. De manière générale, l'élasticité juvénile de la technique, au service d'une vision plus mûre et plus sérieuse du monde et de l'art, même à un âge avancé, semble un objectif atteignable avec des exercices spécifiques. Le petit doigt de la main gauche réclame une attention particulière, surtout si l'on a tendance à le délaisser au profit du troisième doigt. Moins le petit doigt sert dans le répertoire, plus il doit être encouragé à travailler, sans quoi il dégénère en simple appendice de la main. Pour choisir les exercices appropriés, nous devons prendre en considération le fait que la perte a lieu principalement sur les longues tenues qui nécessitent un vibrato et une pression prolongés, que dans les passages rapides où le contact ne dure qu'un instant et où la force est donnée par l'élan de haut en bas. J'ai choisi pour ma part, comme le plus favorable pour moi, l'exercice extrait de la partie du *Système de gammes*⁴ qui comprend les gammes d'une octave sur une corde. Je n'utilise que le quatrième doigt :



Mais même ainsi, le choix scrupuleux du matériel d'exercice quotidien est de plus en plus important au fur et à mesure que l'on vieillit. De même que les exigences du corps et de l'âme varient avec l'âge, nos besoins violonistiques changent avec les différentes périodes de notre vie. Les modifications de

² On réserve pour le chapitre sur la personnalité artistique et violonistique l'examen des dispositions générales spécifiquement violonistiques – le talent violonistique. Elles se manifestent principalement par la présence de qualités que l'on ne peut plus guère désigner comme techniques (oreille, intelligence du son), ou qui font même partie des dispositions psychiques générales (charisme, enthousiasme, capacité d'association, mémoire).

³ D'après mon expérience, parmi les exercices de gymnastique pure (donc sans violon ni archet) servant à gagner en souplesse de toute sorte, il faut absolument donner la préférence aux exercices « passifs », dans lesquels l'impulsion du mouvement est donnée soit par l'autre main, du joueur ou d'une tierce personne, soit par un appareil (ce qui comporte toutefois un plus grand risque de blessure), par rapport aux exercices « actifs ».

⁴ Carl FLESCHE, *Le Système de gammes*, Ries & Erler

nos moyens d'expressions vont de soi si on les considère comme le fidèle miroir de notre vie intérieure. *Chaque âge a ses plaisirs*⁵. Certaines nuances d'expression, qui vont bien à la jeunesse, en particulier bien des *portamenti* d'un romantisme débordant, conviennent aussi mal à l'âge mûr que le désir de jeunesse éternelle au vieillard.

⁵ En français dans le texte. Citation de Nicolas Boileau (*Art poétique*) (NDT).

III - La personnalité artistique et humaine

Nous distinguons la personnalité **humaine** et la personnalité **artistique**. La première désigne avant tout les caractéristiques **innées** du caractère et de la sensibilité, ainsi que les capacités psychiques **appprises** qui affectent les relations dans la vie courante. Par « personnalité **artistique** », nous désignons au contraire les qualités humaines qui sont utilisées dans l'exercice d'une activité artistique. On pourrait donc, en reprenant les catégories utilisées [à propos de la technique] dans le premier volume de cet ouvrage, parler de dispositions **générales** pour la personnalité humaine et de dispositions **appliquées** à la création ou à la restitution d'une œuvre d'art pour la personnalité artistique. Ceci suffit à exprimer que l'on ne saurait séparer l'homme de l'artiste. Mais l'activité artistique ne réclame qu'une certaine part des qualités humaines générales disponibles. Si l'individu possède des qualités supplémentaires qu'il ne trouve pas à utiliser dans sa discipline, il s'efforce instinctivement d'élargir son champ d'activité. Celui qui n'était jusqu'alors qu'instrumentiste devient compositeur ou chef d'orchestre. Cette métamorphose-là justement, qui permet d'échapper à l'instrument unique et imparfait en faveur du grand appareil d'orchestre, et que nous rencontrons si souvent de nos jours, n'est presque jamais le fruit de basses considérations pratiques, mais le plus souvent la conséquence d'une aspiration profonde à une activité musicale globale, et un désir de puissance dirigé vers une satisfaction intérieure.

Lorsque nous voulons connaître l'essence de l'activité artistique d'une personnalité, nous devons donc chercher ses racines profondes dans l'intériorité de l'individu. Ainsi seulement, certaines qualités et certains défauts d'une prestation deviennent intelligibles, dont la présence nous aurait paru sans cela inexplicable.

La personnalité humaine

La première impression que nous fait une personnalité est essentiellement influencée par son **apparence extérieure** et le timbre de sa voix. Ce n'est que lorsque nous avons eu l'occasion d'avoir affaire de plus près à elle, de lui parler, ou d'être témoin de certaines de ses actions, que notre jugement peut s'appuyer sur ses caractéristiques intérieures. Parmi ces dernières, celles qui peuvent imprimer leur marque à une performance artistique sont le **tempérament**, le **caractère**, l'**intelligence**, la **nationalité** et la **race**. La quantité et la qualité de ces composantes du moi détermine la manière de les utiliser, et donc les **possibilités d'action** du violoniste. Dès que celui-ci apparaît sur scène, une impression se forme dans le public sur sa nature humaine et artistique. Ce processus inconscient de conversion des caractéristiques extérieures en qualités morales a déjà lieu dans le court espace de temps qui précède la prestation artistique. Mais son résultat peut ensuite être modifié par la prestation elle-même. En-dehors des caractéristiques corporelles, ce sont principalement les **vêtements**, l'**attitude** et la **manière de se déplacer** qui créent une atmosphère plus ou moins favorable. Des vêtements négligés font craindre une prestation bâclée. Un col semi-rigide, qui conjugue l'élégance du col raide avec la flexibilité du col souple, une chemise molle, à préférer absolument à la carapace du plastron raide, peuvent être portés sans dommage pour l'harmonie visuelle, si bienfaisante pour les yeux. Le plus important pour moi est la présence d'un **bouton** permettant de fermer l'habit, afin que la basque droite de celui-ci ne soit pas contrainte de participer aux mouvements du bras droit.

L'**attitude** et la **manière de se déplacer** méritent d'être considérées très sérieusement. L'une des conditions les plus importantes pour le plaisir artistique à venir de l'auditeur est que celui-ci soit convaincu que l'artiste est sûr de son affaire. Une attitude trop **penchée en avant** suggère à l'auditeur la dépression psychique ou le trac. De même si l'on fait des mouvements précipités, si l'on change de place nerveusement ou si l'on s'accorde sans raison. Le violoniste sans vergogne qui s'accorde

inopinément à la deuxième mesure du deuxième grand tutti du **concerto de Beethoven** ne se rend souvent pas compte des ravages qu'il produit sur les bonnes dispositions de l'auditeur :

326.

Tutti d'orchestre

Le soliste qui s'accorde...

Beethoven, *Concerto*, 1er mouvement



On ne peut vérifier l'accord qu'aux endroits où le niveau sonore de l'orchestre exclut toute apparition soudaine de la rectification en pleine lumière. Ici intervient également la question très débattue de savoir si le soliste doit **jouer dans le tutti** d'orchestre. Le mieux serait d'attendre dans une attitude digne, le violon abaissé, l'endroit où le compositeur a marqué « solo ». Mais pour certains, jouer dans le tutti d'orchestre est une nécessité absolue, pour apaiser les nerfs, pour occuper le temps d'attente. Cela donne à l'inquiet la certitude que ses moyens artistiques sont toujours en sa possession. On se « chauffe », et l'on découvre parfois une corde mal accordée, une tension inhabituelle de l'archet ou un coussin mal positionné.

On a peine à croire jusqu'à quelles conclusions infondées un public peut se laisser entraîner par certaines habitudes extérieures d'un exécutant. Si par exemple celui-ci cherche à éviter de regarder l'auditoire en dirigeant son regard vers le haut et en penchant sa tête en arrière, on y verra assurément un signe de prétention, tandis que celui qui regardera le sol se verra suspecté par la plupart de manquer de courage.

L'inévitable **transpiration** ne devient un facteur dommageable à l'exécution elle-même que si elle est exclusivement et exagérément localisée sur les mains. Si au contraire elle se répartit naturellement et équitablement sur tout le corps, son inconvénient principal est d'une autre nature. Un artiste qui transpire beaucoup donne toujours l'impression d'accomplir une tâche laborieuse, qui excède en partie ses forces, alors que la vue de difficultés maîtrisées comme en se jouant est en soi, pour le public, un plaisir esthétique. De plus, l'auditeur perd nécessairement ses illusions si, alors qu'il voyage dans des contrées surnaturelles, il voit celui qui lui dispense ces belles émotions s'efforçant de faire disparaître, par un essuyage radical, les traces de transpiration qu'elles laissent dans leur sillage. Cette procédure est donc à réserver aux cas les plus urgents.

La manière dont l'artiste réagit aux applaudissements, ses saluts, ses sorties et ses entrées, portent le public à tirer des conclusions d'ordre psychologique ; ce sont donc des choses d'une importance certaine pour l'effet général. Un auditeur sera d'autant plus disposé à accueillir le contenu intérieur d'une œuvre d'art qu'il sera profondément convaincu que l'exécutant est digne de l'œuvre. Nous reviendrons d'ailleurs sur cet aspect lorsque nous parlerons des obstacles extérieurs.

Le **tempérament**¹ et l'**intelligence** sont les éléments principaux qui forment une personnalité. Parlons d'abord du **colérique**. Ses caractéristiques principales sont : une vie intérieure intense, une expression non maîtrisée des sentiments, une vision du monde à tendance pessimiste. Habité d'une ambition irrépressible et démesurée, il ne souffre pas seulement de l'impossibilité d'atteindre ses propres idéaux artistiques et économiques, mais aussi du succès de ses rivaux. Dans l'exercice de son art, il fait preuve de ce « **tempérament débordant** », dont l'excès incontrôlable le conduit à délaissé les exigences techniques et musicales. Pour son possesseur, ce tempérament est un dangereux présent de la nature, un don qui devient le plus souvent un obstacle insurmontable au développement artistique. Par ailleurs il suscite chez l'auditeur une impression de prétention, de sûreté de soi pas

¹ Nous utilisons ce mot, non pas dans le sens commun violonistique de « vivacité et hardiesse » mais dans l'acceptation de la théorie des tempéraments de **Galien** qui, bien que dépassée par la recherche moderne, semble la plus appropriée pour nos objectifs.

toujours justifiée ; et il faut une prestation d'un niveau particulièrement élevé pour dissiper cette impression défavorable.

Le **sanguin**, cet assoiffé de vie, qui se réjouit d'être dans ce monde et ne veut voir que le beau sur la terre, est le plus enviable de tous, et c'est aussi le héraut de l'harmonie dans l'art. Lorsqu'il est sur scène, il sait gagner par avance le cœur de l'auditoire par sa bonne humeur et sa joie de vivre. Équilibré psychiquement, doué d'une confiance inébranlable en lui-même et dans sa mission artistique, il aura toujours à l'esprit – consciemment ou inconsciemment – l'équilibre des forces qui constituent son art.

Le pauvre **flegmatique** est le moins adapté à notre profession. La « nervosité » au bon sens du terme – des nerfs doués de sensibilité, des membres capables d'expression – forme le matériau à partir duquel le « créateur » qu'est l'interprète forme l'œuvre d'art. Le flegmatique, quant à lui, se meut avec lourdeur, pense avec lenteur, et sent avec retard. Ses sentiments ne sont plus intenses, mais modérés ; son jeu n'est ni chaud ni froid, mais tiède. Son apparition sur scène ramollit d'emblée l'auditeur. Bientôt l'ennui enveloppe la salle de concert d'un voile gris. S'il a de bons moyens, c'est encore pire, puisqu'il ne peut rien en faire. Il appartient alors à cette catégorie d'insatisfaits, qui, de l'extérieur, ne peuvent attribuer l'échec de leur carrière qu'à un destin injuste. Si cette disposition d'humeur est identifiée à temps chez des élèves encore jeunes, alors un professeur honnête doit tout mettre en œuvre pour inciter ces inadaptés à choisir à temps une autre profession.

Le **mélancolique**, lui non plus, n'est pas adapté à l'exécution artistique. Il souffre d'états dépressifs qui excluent la capacité d'agir et la confiance en soi – les deux piliers de notre métier. On ne le trouve jamais à l'état pur sur les scènes de concert. En revanche, chaque artiste possède, par instants, sa part d'abattement, qui se traduit par une perte du goût de vivre, une moindre capacité de résistance à l'adversité, une démoralisation qui affecte la capacité d'assimilation, en somme la « mauvaise disposition » si redoutée, dont nous aurons à reparler. Compte tenu des exigences considérables qu'une prestation publique pose à notre système nerveux, ceci n'est pas étonnant, et ce n'est que dans le cas où cet état deviendrait chronique qu'il serait légitime de suspecter une disposition mélancolique. D'un autre point de vue, la présence de ces tendances est parfois tout à fait souhaitable. Nul ne peut comprendre et restituer la sombre mélancolie de certaines pièces de Robert **Schumann** (*Sonate en la mineur*, 1^{er} mouvement, *Sonate en ré mineur*, 1^{er} et 3^{ème} mouvement, *Trio en ré mineur*, 3^{ème} mouvement, mouvement lent du *Quintette avec piano*), ce pressentiment de la folie à venir, s'il ne le connaît que par oui-dire. Si l'on en croit les témoignages des contemporains, c'est H. W. **Ernst** qui semble avoir incarné le plus fidèlement le type du grand violoniste marqué par une forte tendance à la mélancolie. L'auditeur le plus naïf aime à se représenter l'artiste célèbre affligé d'une certaine dose de « mal du siècle » (de préférence à la suite d'aventures amoureuses malheureuses). Un juge plus sérieux sera moins complaisant vis-à-vis de tels « saules pleureurs », car ils ne disposent pas en quantité suffisante de tout ce qui est nécessaire pour exprimer le bonheur, la joie de vivre et l'espoir. Les violonistes à forte disposition **mélancolique** sont nécessairement **univoques** dans leur expression.

Pour plus de simplicité, on peut réduire les quatre tempéraments évoqués ci-dessus à deux groupes : les tempéraments **actifs** et les tempéraments **passifs**, qui donnent lieu, à leur tour, à des manières de jouer actives ou passives. Le colérique et le sanguin possèdent un fort élan intérieur, qui les pousse à accomplir leur tâche avec un enthousiasme indépendant de l'objet à interpréter. Selon que des cordes plus ou moins sensibles sont touchées dans leur intériorité, des impulsions se déclenchent qui peuvent aller du simple intérêt à l'enthousiasme brûlant. Les passifs, le mélancolique et le flegmatique, sont dépourvus quant à eux de cet élan intérieur puissant, et ne sont pas mus par leur propre vague d'émotion, mais par celle du compositeur qui les porte, sans volonté, dans les eaux tièdes d'une restitution correcte, dans le meilleur des cas, mais impersonnelle.

Cette division entre tempéraments passifs et tempéraments actifs éclaire aussi de manière nouvelle les qualifications de jeu « **objectif** » et de jeu « **subjectif** ». On exprime ainsi, habituellement, le fait que dans un cas, le **sujet** (le joueur lui-même) domine, tandis que dans l'autre il est subordonné à l'**objet** (l'œuvre). Ces termes correspondent à l'idée fautive selon laquelle il pourrait y avoir des

interprétations **dignes d'intérêt** dans lesquelles les humeurs changeantes et lunatiques de l'interprète pourraient se livrer, sans prendre aucunement en compte le contenu spirituel de l'œuvre, à des sortes d'orgies expressives (jeu subjectif). À l'inverse, l'interprète pourrait se limiter à la restitution exacte des notes, sans rien y ajouter de personnel (jeu objectif). Écartons d'abord les deux extrêmes, le joueur humainement débridé comme le joueur intérieurement détaché, qui n'entrent absolument pas en ligne de compte pour l'exécution publique et n'ont donc pas leur place dans ce livre. Les deux types désignés comme « subjectif » et « objectif » pouvant prétendre à une importance artistique, ne se différencient en réalité que par une chose : l'artiste « subjectif » cherchera une unité entre son propre ressenti et celui du compositeur, tel qu'il se manifeste dans l'œuvre. Il le fera avec raison, car tous deux sont, ou furent, des êtres de chair et de sang, qui ont aimé, se sont battus, ont souffert, comme c'est le destin de tous les hommes. Mais le joueur doit posséder une capacité d'adaptation suffisante, ainsi qu'une éducation en matière de culture et d'histoire de l'art, pour que le contenu émotionnel d'une pièce puisse faire vibrer en lui des cordes sensibles. La sérénité divine du *Larghetto* du concerto pour violon de **Beethoven** conviendra mal à la sensibilité d'un jeune artiste saisi de la folie du *Sturm und Drang*. De même, la hardiesse effrontée du 3^{ème} mouvement du concerto de Brahms s'accordera mal avec une sensibilité purement lyrique. Une certaine harmonie entre le contenu émotionnel de l'œuvre et l'individualité de l'interprète est donc certes nécessaire. Mais sous cette condition, le caractère plus ou moins prononcé du sentiment personnel recouvre ce que nous appelons tempérament **actif** ou **passif**. Une nature active tend, par un certain égocentrisme, à mettre au premier plan sa sensibilité personnelle, tandis que cette dernière, chez une nature plus passive, n'est sollicitée, nourrie et renforcée qu'à travers l'objet, l'œuvre. En revanche, la manière dont ces qualificatifs d'« objectif » et de « subjectif » sont utilisés habituellement, en particulier par les critiques de presse, ne correspond à rien d'autre, à mon avis, qu'à des formules creuses.

Prenons un exemple concret : **Joachim**. Il n'arrivait pas à jouer de la mauvaise musique, car sa propre sensibilité ne pouvait fructifier qu'à l'ombre d'un objet digne d'elle, d'une grande œuvre. Par ailleurs, il n'exista jamais sans doute d'artiste plus subjectif, au sens le plus noble du terme : un génie de l'expression, qui se renouvelait sans cesse et ne se répétait jamais. On lui a collé l'étiquette d'« **objectif** », alors qu'il fut peut-être le plus **subjectif** de tous les violonistes. Simplement il était pénétré de respect pour l'œuvre d'art, dont il voyait le contenu spirituel comme une ligne directrice pour le choix de sa propre expression. On doit se mettre au service de l'œuvre d'art sans devenir son esclave. C'est une erreur de penser qu'une œuvre peut parler « par elle-même ». Son âme est endormie, et n'accède à l'expression que si elle est éveillée par la baguette magique d'un artiste à l'unisson de son contenu émotionnel. L'artiste qui reste fidèle à lui-même, et qui restitue une œuvre en vertu d'un besoin intérieur, ne court jamais le risque de se perdre dans un schéma d'interprétation rigide, car les variations de son humeur entraînent certaines modifications de son expression. Son exécution est donc toujours un reflet fidèle de son expérience intérieure et des modifications que celle-ci implique dans sa personnalité tout entière. D'où l'impression, dans le jeu des meilleurs artistes, d'un tableau incroyablement changeant, plein de « hasards » géniaux. En revanche, dans la même personnalité, des éléments « objectifs » de compréhension peuvent très bien côtoyer des éléments « subjectifs » d'émotion, à partir du moment où chacun de ses domaines est clairement délimité. L'étude s'applique à la compréhension, l'exercice à la sensibilité. Le choix des doigtés et coups d'archets, par exemple, est gouverné par les lois de la pensée logique, mais il est aussi influencé par des besoins d'expression subtils, ancrés dans le subconscient sonore. On peut donc voir cet élément, le premier fondement de l'idéal de l'artiste interprète, comme une combinaison d'**objectivité** dans l'étude et de **subjectivité** dans la restitution.

Si nous voulons trouver quelle disposition de tempérament est la plus **appropriée** à l'exécution, nous devons avant tout nous demander à quoi elle sert : sans aucun doute, à l'œuvre d'art qu'il s'agit d'interpréter. Mais une œuvre d'art n'est pas un bloc. Dans toute œuvre en plusieurs mouvements, non seulement les différents mouvements expriment chacun des sentiments très différents, mais même à l'intérieur d'une même partie, le contenu émotionnel doit être en évolution constante. Dans le premier mouvement du concerto de **Beethoven**, l'héroïsme alterne avec la tendresse, la lumière fait

place à la plus amère douleur, pour déboucher, après la cadence, sur une sorte de révélation, dans un chant d'adieu béni. La mélodie infinie du second mouvement, dans laquelle se mêlent curieusement retrait du monde et destinée humaine, le *Finale* avec son thème principal exubérant et crâne, qui réapparaît après la cadence comme souriant à travers les larmes – ces humeurs changeantes ne peuvent être restituées que par quelqu'un qui peut aussi les ressentir. Les traits fondamentaux des tempéraments hardis, joyeux, ou rêveurs et contemplatifs, devraient donc attendre au fond de l'âme de l'artiste, dans une cohabitation pacifique, le moment où, sortant des sombres coulisses pour accéder aux feux de la rampe, ils doivent insuffler leur esprit aux sèches figures de notes. De même, le comédien ne doit pas seulement former le masque extérieur de chaque rôle, mais avant tout modeler son être intérieur en fonction du caractère à représenter. La capacité de transformation est la marque distinctive du grand interprète ; l'univocité, la limitation à un seul type d'expression, signalent le médiocre. Il faut toujours se méfier des interprètes qui se spécialisent dans un genre déterminé : interprète de **Bach**, interprète de **Paganini**, mais pas interprète de la vie ! Chez tout bon interprète, la seule volonté doit suffire pour (en partie inconsciemment) faire vibrer en soi les cordes choisies. La différence entre l'interprète des mots et celui des sons n'est fondamentalement qu'une question de matériau à modeler : le mot concret ou le son abstrait. Dans ces vases différents, les deux versent la même boisson : leur monde intérieur propre.

Si l'on part d'une attente minimale, celle du succès extérieur, le tempérament « **hardi** » est le plus approprié si l'on veut faire une impression **immédiate**. Il ne laisse pas à l'auditeur le temps de réfléchir : il l'entraîne avec lui. Il remplace son manque de profondeur par le caractère primal de l'attaque-éclair. Le « **hardi** » est l'artiste-démagogue. Son art est plus fait pour impressionner les masses que pour émouvoir les individus.

Le pédagogue est parfois confronté au cas suivant : un individu exceptionnellement doué par la nature se développe d'abord de manière normale, conforme aux prévisions. En possession, grâce à un travail bien orienté, de solides bases techniques, il a été formé avec succès à les utiliser au service de l'œuvre d'art. Mais lorsqu'il se produit enfin en public, il apparaît qu'il ne parvient pas à séduire les auditeurs par sa personnalité : cela ne fonctionne pas. On ne parvient pas à trouver la raison de cet échec dans des insuffisances violonistiques. L'enseignant formé en psychologie devra se résoudre à l'idée qu'il manque à la personne elle-même certains traits de personnalité qui sont absolument nécessaires pour se produire en public. L'interdépendance entre l'homme et l'artiste se manifeste de la manière la plus étroite dans le fait que certaines caractéristiques relèvent des deux à la fois. L'interprétation d'une œuvre d'art fait même apparaître parfois des traits de caractère dont nous n'avons pas conscience dans les relations personnelles. La **sincérité**, la **maîtrise de soi**, le **courage** et la **bonté**, ou leurs contraires, sont les qualités humaines dont on aperçoit les traces même dans l'exécution.

La **sincérité** de l'artiste s'exprime principalement dans le fait qu'il est incapable de rendre une œuvre autrement que conformément à ses convictions intérieures. Il n'est pas nécessaire d'être un grand connaisseur de la nature humaine pour reconnaître une nuance non sincère chez un joueur. Un artiste qui manque de **maîtrise de soi** ravale, dès que ses impulsions lui en fournissent l'occasion, la phrase musicale au rang de balle de jeu pour ses instincts débridés. Quant au **courageux**, la conscience de sa haute mission lui prête la force d'écarter les premiers obstacles. « La fortune sourit aux audacieux ». Jamais cette formule proverbiale n'a été plus justifiée. L'artiste peureux est semblable au soldat qui se croit déjà vaincu avant la bataille. La hardiesse est l'une des qualités les plus importantes dans notre métier, si elle s'appuie sur une confiance en soi justifiée par une préparation consciencieuse. La **bonté**, elle aussi, se manifeste dans l'exécution, sans que l'on puisse repérer d'indices musicaux précis. Il suffit que l'auditeur sente parfois avec certitude que ce qu'il entend ne peut provenir que d'une âme riche et distinguée. Parfois nous rencontrons aussi des individus qui semblent froids et secs dans la vie, et qui n'expriment leur riche vie intérieure que dans l'art. La véritable nature de la personne se dévoile plus ouvertement dans l'éternelle vérité de l'art, libérée de tous les mensonges conventionnels, que dans sa présence quotidienne.

Le reproche de manquer d'**intelligence**, qui, de tout temps, a été attaché à l'état de musicien, est profondément enraciné dans la nature même de notre art. L'entendement se cultive par le savoir, au moyen de la parole écrite ou orale. La musique, elle, vit sans parole : son disciple n'a besoin ni de concepts ni de définitions. D'où la répugnance innée du musicien pour tout ce qui est nettement délimité par la logique, sa prédilection pour tout ce qui se brouille dans des couleurs indéterminées, tout ce qui reste vague et à demi conscient. D'où le « manque d'éducation » de certains génies musicaux (**Haydn, Mozart, Schubert, Bruckner**), qui auraient possédé, justement grâce à leurs limites intellectuelles, une connexion plus étroite avec leur essence musicale intérieure. Cet état est encore aggravé chez nous, violonistes, dans la mesure où la technique s'occupe essentiellement de la formation du son individuel, primal, non-intellectuel et pourtant sensuellement parfait. À cela s'ajoute le manque d'autonomie de l'instrument, qui est presque toujours assigné à un rôle d'accompagnant, tandis que la plus grande partie du répertoire pianistique ne réclame aucune aide extérieure (d'où aussi la supériorité musicale du pianiste moyen sur le violoniste). La sagesse implique le calcul, alors que tout artiste se donne le but exactement inverse : immédiateté, absence de conscience et de calcul. On pourrait donc presque considérer certains dons intellectuels comme inutiles, voire nuisibles pour un véritable artiste ! Cependant, si nous évaluons chacune des étapes qui conduisent au but final, et notamment les différents stades de la **préparation** avant la prestation publique, nous nous apercevons que certaines compétences intellectuelles y sont absolument nécessaires (voir pp. 167-168 et p. 212 et suivantes). **L'interprète idéal doit donc étudier consciemment et jouer inconsciemment.** Ce dualisme suppose la capacité à « mettre en sommeil », par moments, notre pensée consciente, par conséquent à utiliser une sorte de « commutateur » de la psyché. Mais un mécanisme parfait de ce genre, capable de « déconnecter » consciemment une fonction psychique, excède les forces humaines. Lorsque cette déconnexion a lieu, c'est toujours involontairement, comme conséquence d'une **disposition générale favorable**. Nous devons donc, avant chaque apparition publique, nous efforcer de créer toutes les conditions corporelles et psychiques en notre pouvoir pour amoindrir notre capacité à penser consciemment et augmenter notre capacité à ressentir intuitivement. Tant que ces deux éléments s'équilibrent dans la disposition générale intérieure d'un individu, celui-ci est, la plupart du temps, capable de trouver le bon dosage entre les deux. Mais qu'arrive-t-il si l'activité de compréhension consciente est développée au point de dominer complètement la vie instinctive de l'individu ? Alors ce dernier n'est pas adapté à la profession d'artiste **de concert**, et doit se tourner vers d'autres formes d'activité musicale, dans lesquelles la prédominance de l'intellect n'est pas un inconvénient (musicien d'orchestre), ou même devient un **avantage** (enseignant). Cependant, il est rare que cette vertu devienne un défaut. On peut difficilement reprocher à la grande majorité de nos collègues de posséder des capacités intellectuelles exagérément élevées. Il serait pourtant injuste de leur reprocher ce manque, car le niveau le plus haut de la restitution artistique ne peut être atteint que par l'instinct, non par l'intellect. Mais fondamentalement, le poids excessif de l'instinct par rapport à l'intellect a toujours comme conséquence, malgré tout, une certaine perte de valeur. À cela s'ajoute le fait que la très grande majorité de ceux qui préparent une carrière de concertiste atterrissent finalement dans un orchestre ou sur un poste d'enseignement, et que pour cette dernière profession, la capacité à penser logiquement est une nécessité vitale. Conformément à leur disposition intérieure et à toute leur éducation extérieure, la plupart des professeurs enseignent de manière aussi instinctive qu'ils jouent du violon. D'où le niveau extrêmement bas de la profession d'enseignant du violon dans tout le monde de la culture. D'où le niveau très bas de la masse des violonistes. Je parlerai plus loin, à propos de l'enseignement, de la manière dont j'imagine une éducation intellectuelle des élèves qui ne porte pas préjudice à ses impulsions instinctives.

Les caractéristiques originelles de notre moi constituent l'héritage d'une longue lignée d'ancêtres. Les lois de la transmission des caractéristiques psychiques sont encore obscures. Nous ne pouvons cependant passer sous silence la question des **particularités raciales**, en particulier lorsque les dons violonistiques en constituent un élément saillant.

Parmi toutes les races, c'est certes la race **juive** qui présente, de loin, le plus grand nombre de talents violonistiques. Dans le calendrier des concerts de l'agence Wolff & Sachs de Berlin de 1927-1928, nous

trouvons, parmi 63 violonistes concertistes nommés, 30 qui sont d'origine juive, donc environ 50%. Nous comptons, suivant la nationalité, 14 Allemands, 9 Hongrois, 3 Hollandais, 2 Australiennes, 2 Suisses, 3 Français, 1 Espagnol, 3 Autrichiens, 1 Italien, 3 Américains, 1 Allemand des Sudètes (Bohème), et 21 Russes et Polonais. Les Juifs **russe**s et **polonais** forment un inépuisable réservoir de talents violonistiques de premier ordre. Ils occupent depuis 20 ans (principalement grâce à l'influence pédagogique de L. Auer) une position importante dans la vie internationale des concerts. Il peut sembler étonnant que les individus doués pour la musique, dans ces couches, se tournent de manière très préférentielle vers le violon plutôt que vers le piano. Sans doute sont-ils plus proches du plaisir sensuel du son individuel que de l'aspiration à la musique polyphonique. Il faut donc mettre l'accent sur l'aspect **musical** de la formation de ces élèves, car ils ont une tendance, difficile à contrecarrer, à placer la pure beauté sensuelle du son au-dessus des aspects purement musicaux, notamment au-dessus d'une déclamation intelligente. Mais même concernant la **sonorité**, un contrôle du professeur est absolument impératif. Chez les Slaves de l'est de race juive récemment entrés dans la communauté européenne, on rencontre souvent un vibrato trop large et trop lent, qui donne au son un caractère déplaisant et forcé, comme on en entend dans les cabarets, ainsi qu'un **portato** involontaire de l'archet². Un professeur avisé devra donc porter son attention principale, dans ce genre de cas, au vibrato et au legato en particulier, et à la mise en forme musicale en général.

Si nous considérons à présent les violonistes du point de vue de leur appartenance nationale, nous constatons que l'**Allemagne**, en ce qui concerne la **solidité** de l'**éducation musicale générale**, reste toujours à la pointe.

La technique de violon dite « de **Spohr** », telle que nous la connaissons par ses œuvres (il est presque impossible de se faire une idée de sa technique individuelle, par manque de transmission directe) favorisait l'acquisition d'une technique d'archet solide, dont les éléments principaux étaient les différentes variations sur des coups d'archets mêlés et un *staccato* solide à la corde, rythmiquement maîtrisé. Pour la main gauche, la technique des doubles-cordes (que l'on rencontre par exemple dans le 3^{ème} mouvement de son 9^{ème} concerto en ré mineur) et l'agilité des « *Pralltriller* » posaient déjà de fortes exigences. Les compositions de **David** manifestent les mêmes orientations techniques, poussées plus loin. **Joachim**, à son tour (malgré ses origines juives hongroises, il appartient nécessairement à l'école allemande, par son esprit et son éducation), privilégiait un type de technique assez violent, une « artillerie lourde » qui ne pouvait plus être considérée comme « violonistique » au sens de **Paganini**, de **Vieuxtemps** ou de **Wieniawski**, et qui plaçait la plus haute exigence dans le domaine de la pureté du son. D'où la relative impopularité d'œuvres aussi valables que le *Concerto hongrois* ou les *Variations*. **Wilhelmj**, le premier d'une lignée de transpositeurs devenue depuis innombrable, s'efforça, avec succès, de remettre à l'honneur une manière « paganiniesque » tombée un peu en disgrâce, mettant toutefois davantage l'accent, en matière de sonorité, sur la quantité que sur la qualité. La pédagogie purement allemande du violon du siècle dernier, conformément aux tâches qui lui étaient fixées, reléguant au second plan la sensualité sonore, s'est donc attelée à l'acquisition d'habiletés techniques de toutes sortes ; quant au développement des qualités purement spirituelles, elle a cherché plutôt à le favoriser au moyen d'une pratique consciencieuse de la musique de chambre. On ne peut nier que la qualité sonore en a souffert d'une manière préoccupante. L'école purement allemande avait ainsi perdu beaucoup de terrain sur le plan international. La raison principale en était la théorie du mouvement horizontal du poignet droit, pierre angulaire de la technique d'archet des principaux professeurs de cette école, qui empoisonna tout l'enseignement public du violon. Il semble heureusement ce cap ait été passé depuis une vingtaine d'années. L'Allemagne, grâce à un certain nombre de solistes et de pédagogues, s'est adaptée aux exigences modernes, et se trouve sur le point de reprendre, dans le monde des concerts et de l'enseignement, la place qui lui revient, compte tenu de son potentiel musical et créateur.

² Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, p. 90, ex. 309.

En **Angleterre**, dans les dernières décennies, le violon a connu un essor important, suite à l'arrivée d'un nombre croissant de pédagogues étrangers. Toutefois, l'Anglais moyen ne possède pas, en général, l'organisation nerveuse fine qui est nécessaire au jeu de cet instrument. L'**Australie** en revanche a fourni récemment aux concerts internationaux deux femmes violonistes importantes³ (aux origines irlandaises). La **Scandinavie** fournit plutôt des musiciens d'orchestre que des solistes. Mais peut-être s'agit-il là, en dernier ressort, de l'influence des violonistes polonais et russes qui s'y sont installés en grand nombre après la guerre mondiale. La **Suisse**, riche en compositeurs importants, a pour l'instant produit peu de violonistes de premier ordre. La **Hollande** fournit le monde entier en musiciens d'orchestre exceptionnels, la « classe moyenne » de la musique. En revanche les solistes hollandais (à quelques rares exceptions près) manquent le plus souvent du tempérament racé si nécessaire à l'interprétation.

L'ancienne monarchie austro-hongroise a sans doute fourni proportionnellement la part la plus importante de musiciens de valeur, tous instruments confondus, à la vie artistique mondiale. Sans les **Autrichiens** de langue allemande, les **Tchèques** et les **Hongrois** (chez lesquels, contrairement aux Russes et aux Polonais, Juifs et non-Juifs se répartissent en parts à peu près égales), le degré de perfectionnement actuel du jeu du violon ne serait tout simplement pas imaginable.

Parmi les pays romans, les **Belges** et les **Français** se situent en première position. Les écoles des deux pays se sont constamment influencées mutuellement au cours du dernier siècle, et leurs impacts respectifs sur le jeu moderne sont difficiles à séparer l'un de l'autre. Les deux professeurs de violon les plus importants ces derniers temps au conservatoire de Paris (**Massart** et **Marsick**) étaient belges, originaires de Liège, comme **Léonard**, **Ysaye** et **Thomson**. Les Français peuvent quant à eux revendiquer l'illustre triumvirat **Kreutzer**, **Rode**, **Baillot**. En tous cas il y a dans ces deux pays une surabondance de talents violonistiques, alliée à un sens traditionnel hautement éduqué de la beauté du son et de la mesure harmonique dans l'exécution.

L'**Italie** est le berceau du violon. Après **Viotti**⁴ et **Paganini**, commença une certaine stagnation, que l'on peut aujourd'hui considérer comme terminée grâce à l'action de pédagogues italiens importants. L'**Espagne** a fourni quelques violonistes de très haute qualité, mais comme pour le **Portugal**, je n'ai pas d'éléments sur le niveau moyen. La **Roumanie** peut être considérée, parmi les états des Balkans, comme la communauté ayant le plus haut niveau musical. Sans aucun doute, l'importance musicale de ce pays, comme celle de la **Yougoslavie**, augmentera dans le futur proche, compte tenu de l'annexion d'anciennes provinces hongroises. Nous avons déjà rendu hommage à l'influence de la Pologne et de la Russie sur le développement de notre art, dans la mesure où l'élément juif, ici nécessairement dominant, entre en jeu. Les autres pays d'Europe, **Grèce**, **Bulgarie** et **Turquie**, n'ont pas encore eu l'occasion de connaître des succès notables dans ce domaine.

À la suite de la guerre mondiale, l'**Amérique du nord** a repris beaucoup des valeurs matérielles de l'Europe. Dans le domaine artistique et intellectuel aussi, l'ancien monde a été contraint de céder aux États-Unis un grand nombre de biens spirituels et de porteurs de culture. En musique, ce sont principalement des interprètes de toutes sortes, qui ont dû se charger de l'échange des valeurs artistiques entre Europe et Amérique. Il faut nous attendre à ce que les États-Unis exercent une énorme influence sur le développement de la vie musicale mondiale tout entière, ce qui explique que nous étendions nos recherches à ce pays.

La race blanche nord-américaine se compose exclusivement d'immigrés. La souche la plus ancienne est composée de **Hollandais** et d'**Anglais**. Plus récemment, l'immigration s'est divisée presque

³ C. Flesch fait sans doute allusion notamment à Alma Moodie (1898-1943), son élève (NDT)

⁴ D'après la généalogie des écoles de violon dressée par Marc Pincherle dans *l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris 1927 [Deuxième partie : Technique, Esthétique, Pédagogie, p. 1836 et suiv. (tome 3) (NDT)], à peu près tous les violonistes d'aujourd'hui « descendent » de Viotti.

également entre Allemands, pays romans et pays slaves. L'Américain qualifie très justement son pays de *melting pot*, dans lequel des éléments différents, voire contradictoires, sur le plan de la langue et de la culture, se fondent en une unité. Dans un récipient ainsi rempli d'éléments rétifs, nous ne devons pas être étonnés, même sur le plan musical, que cela bouillonne, que cela mijote. La présence côte-à-côte de composantes diverses, parfois de nations anciennement ennemies, doit peu à peu déboucher sur une culture unique, nouvelle et autonome. L'Amérique, pour les immigrés, n'est au début, le plus souvent, qu'un état-refuge, mais au bout de quelques années c'est leur pays, et la génération suivante la considère déjà comme sa patrie. Ce serait outrepasser largement les limites que nous avons fixées à notre travail que de chercher à établir quel effet ce processus produit sur la production musicale de la jeune Amérique, et s'il existe, dans un délai prévisible, une perspective de voir se développer une génération de musiciens proprement américains, avec ou sans coloration nationale. Pour nous en tenir à notre programme originel, nous nous limiterons à rechercher les règles valables pour le développement de l'art du violon en Amérique du Nord.

Les violonistes nés aux États-Unis sont en grande majorité d'origine polonaise ou russe et appartiennent presque exclusivement à la race juive. Il est donc naturel qu'ils présentent les mêmes caractéristiques que leurs cousins européens : un sens inné de la sonorité, un son épanoui et sans parasites, un vibrato expressif. En revanche, l'expressivité de l'archet est, chez eux aussi, limitée, dans la mesure où les dynamiques restent à un niveau égal et modéré, évitant au maximum les contrastes. Or on sait bien que lorsqu'une main gauche expressive n'est pas soutenue par un bras droit tout aussi expressif, l'effet produit diminue en raison directe de la longueur de la prestation. Parmi les violonistes américains, on trouve donc très peu de variété dans les possibilités d'expression, même si le niveau purement violonistique, dans les grands centres, grâce aux éléments immigrés, est même parfois plus haut qu'en Europe. C'est ainsi que l'individualité est le plus souvent déniée au violoniste purement américain, y compris par ses propres compatriotes. Plus exactement, sa personnalité est encore enfouie en lui-même, il n'a pas pu encore l'extérioriser faute de moyens d'expression corrects. Le vibrato et les portamenti sont comparables à des effets grossièrement sensuels : dans la durée, ils fatiguent et s'émeussent, sauf s'ils sont combinés avec des valeurs intellectuelles et spirituelles plus élevées ; traduit en termes violonistiques, avec des nuances dynamiques et agogiques de l'archet. Il est possible que cette vérité soit déjà connue des meilleurs violonistes américains. Mais son application dans la pratique a toujours été entravée, jusqu'ici, par la crainte instinctive de l'exécutant qu'une plus grande caractérisation de l'archet ne nuise à la propreté du son. Cette crainte n'est pas totalement injustifiée, dans la mesure où des affects *non maîtrisés* favorisent la production de toutes sortes de bruits parasites. Mais en fait, il ne doit y avoir, dans le jeu du violon, aucune prépondérance d'un bras sur l'autre. Seule l'harmonie entre les deux produit l'expression parfaite, spirituelle. Le bras le moins dynamique doit être incité à travailler plus pour obtenir l'équilibre souhaitable. Pour toutes ces raisons, je crois que, d'un point de vue de technique violonistique pure, le développement d'une école de violon proprement **nord-américaine** dépend d'une activité plus intense du bras droit et de l'objectif d'une conduite d'archet plus expressive.

L'ensemble des qualités innées et acquises qui forment l'essentiel d'une personnalité détermine le **champ d'activité** dans lequel un violoniste choisit d'exercer son art. Il peut être **artiste, artiste-virtuose, violoniste-virtuose, musicien de chambre, musicien d'orchestre, violoniste dans la musique industrielle, pédagogue** ou **théoricien**, ou bien préférer jouer du violon en **amateur**, pour sa propre édification, et choisir par ailleurs une autre profession.

Ce que l'on désigne par le mot « **artiste** », au véritable sens du terme, est plus un état de l'esprit et de la sensibilité présent chez un individu qu'un domaine d'activité qu'il choisirait volontairement. L'esprit artistique voit large. Il ne se satisfait pas d'un seul champ d'action : il se sent poussé vers le développement, vers l'accomplissement. Il choisira la plupart du temps différents types d'activité pour exprimer sa volonté artistique. **Joachim**, en plus de son activité de soliste, était aussi violoniste d'orchestre, chambriste, compositeur, pédagogue et chef d'orchestre. C'est le type même de l'artiste, du grand talent créateur et musicien en général, pour qui le violon n'est que le moyen, le symbole de

l'incarnation de sentiments plus élevés, intransmissibles sous une autre forme. Le modèle de l'**artiste-virtuose** serait pour nous **Ysaye**, un « homme de race » pour qui l'instrument est le moyen le plus parfait pour exprimer sa puissante personnalité. **Sarasate** était un **violoniste-virtuose**, qui ne cherchait pas à exprimer intensément sa personnalité, mais qui était doué d'aptitudes violonistiques magiques, aptitudes qui faisaient éclore des sentiments comme de ravissantes fleurs.

Ces trois types fondamentaux, artiste, artiste-virtuose, violoniste-virtuose, sont les idéaux que tout violoniste, en devenir ou déjà arrivé, aujourd'hui ou demain, a et aura en tête, selon ses propres dispositions spécifiques. La génération née entre 1860 et 1880 s'est développée sous leurs auspices.

L'influence d'**Ysaye** est la plus vivante et la plus durable, car abstraction faite de la force de suggestion de sa personnalité, il a toujours considéré comme de son devoir, en tant que violoniste, de suivre les courants de son époque et de mettre son art au service de la production moderne. L'influence de **Sarasate** sur la jeunesse a disparu avec lui. Son jeu reposait trop peu sur des bases spirituelles et musicales, et trop sur une supériorité technique, sur un son toujours tendre et pur, sur une technique infaillible, lisse, et belle, pour pouvoir rester influente même par-delà la tombe. Tout un monde disparu d'émotions, compressé dans un court intervalle de temps d'à peine vingt-cinq ans, se loge entre la divinisation d'autrefois et l'oubli d'aujourd'hui. Même si nous reconnaissons comme juste le jugement de la postérité, nous ne pouvons, nous qui le connaissions bien, nous défaire d'une légère nostalgie.

Mais ce qui est profondément regrettable, c'est que **Joachim**, lui aussi, devienne progressivement un mythe pour les générations actuelles. Le caractère éphémère de notre art et du son lui-même, dont l'écho ne demeure que sous la forme d'un souvenir dans l'âme de l'auditeur, fait que la mémoire d'un grand interprète disparaît à mesure que les témoins vivants de ses prestations suivent le chemin de tous les mortels. On ne doit pas s'étonner que la pure description des préférences musicales et violonistiques de Joachim ne soit plus vraiment compréhensible par la jeunesse d'aujourd'hui. L'essentiel, dans son jeu, était indescriptible, car il ne s'agissait pas purement de violon, mais d'un charme indéfinissable, d'une immédiateté du sentiment qui faisait qu'une pièce que l'on avait entendu jouer par Joachim restait pour toujours comme auréolée dans le souvenir. Ce que notre temps a perdu, c'est moins le **jeu de violon** de Joachim que son **esprit**. À quoi ressemblaient ses programmes vers le milieu du siècle dernier ? Cherchait-il à s'attirer les faveurs du public, en imitant ses collègues et en tirant vers le bas le goût des auditeurs, au travers de fantaisies sur des airs d'opéra célèbres ? Non, il entreprit de hisser les auditeurs à son niveau, d'élargir leur compréhension, leur horizon spirituel, en leur proposant une sorte de nourriture musicale, qui possédait déjà par elle-même, indépendamment de son exécution, une haute valeur musicale. Que faut-il de gravité morale et de courage, à l'époque de la *Mélancolie* de **Prume**, de l'*Élégie* de **Ernst**, du *Carnaval de Venise* de **Paganini**, pour renoncer aux applaudissements du grand nombre et pour programmer les *Sonates et Partitas* de Bach pour violon seul, les concertos de **Bach, Mozart, Beethoven, Spohr** et les derniers quatuors de Beethoven ! Cette conscience de la mission d'éducation qui incombe à l'artiste, ce devoir moral vis-à-vis de l'auteur qui attend l'exécution de son œuvre, sont devenus largement étrangers à la génération de l'âge des **transcriptions**. Nous aurons encore l'occasion, en observant les programmes de concert contemporains, de nous étendre sur ce sujet.

La caractéristique de la génération des artistes nés entre 1870 et 1900 est une maîtrise technique bien plus grande et une attention bien plus méticuleuse qu'auparavant à la question du son. Ce changement trouve sans aucun doute sa cause fondamentale dans la simplification de l'apprentissage technique introduite par **Ševčík**. Même les opposants à Ševčík ont été (parfois inconsciemment) influencés par sa méthode, dans leur travail personnel, dans leur enseignement, et même dans le matériel d'étude qu'ils ont pu écrire. La propreté sonore et technique est donc probablement aujourd'hui, notamment

chez les violonistes moyens, à un niveau incomparablement plus haut qu'il y a cinquante ans⁵, tandis que le nombre de personnalités exceptionnelles a plutôt baissé. La raison de cette singulière évolution est sans doute que l'usage déraisonnable et immodéré d'exercices techniques desséchés endommage, voire détruit complètement l'originalité artistique des jeunes. Mais même utilisé logiquement, notre matériel d'étude simplifié d'aujourd'hui produit un certain **nivellement** des personnalités, un lissage de leurs aspérités, une sorte de finition uniforme que l'on peut considérer comme ennemie du caractère en art. L'enseignement doit donc avoir pour but ultime de ne pas éteindre les caractéristiques saillantes de la personnalité de l'élève, afin qu'il retrouve, lorsqu'il entre dans la carrière de concertiste, la possession pleine et entière de ses particularités, non altérées par les dangers de l'étude technique.

Si nous cherchons la personnalité violonistique la plus représentative qui, artiste et virtuose à la fois, aurait poursuivi, en la rénovant, cette grande lignée au vingtième siècle, c'est le nom de **Fritz Kreisler** qui s'impose avec une certaine évidence. Il est celui qui, le premier, a pressenti et satisfait les besoins expressifs spécifiques de notre époque. C'est la raison pour laquelle, malgré sa précocité étonnante, sa véritable importance n'a été reconnue et honorée que tardivement⁶. Pendant 30 ans, son jeu d'une sensualité déchaînée, soutenu par un vibrato intense, qui communique une excitation vivifiante, ne correspondait pas au goût dominant. Peu à peu l'écart s'est comblé. Plus Kreisler s'éclaircissait, plus l'époque s'énervait. Notre temps semble voir son image transfigurée, anoblée par l'art, dans le miroir de sa sonorité d'une sensualité aguichante mais pourtant noble, de l'allure rythmique entraînante de sa technique d'archet si particulière, de ce caractère impulsif de « *Musikant* » qui n'outrepasse jamais, malgré toute sa spontanéité, les limites du bon goût. Que reste-t-il du temps de **Joachim** et de **Sarasate**, où l'on ne pouvait employer le vibrato, ou plutôt la « *Bebung* » que sur les seules notes de la mélodie dont l'importance expressive particulière semblait pouvoir justifier cet ajout ? **Kreisler** professe un vibrato qui imprégnerait et animerait même le trait le plus sec en apparence, un vibrato devenu absolument inséparable du son lui-même. Sur cette base, il a créé un style qui représente l'idéal contemporain de la beauté violonistique, parvenu à sa plus grande perfection⁷.

Le mot « **virtuose** » est d'ailleurs chargé d'une connotation douteuse. À tort, car il vient de *virtus = la vertu*. Dans le langage courant des musiciens pourtant, on entend par « virtuose » un exécutant pour qui l'activité musicale est surtout le moyen de mettre en valeur ses capacités pour les transformer en argent sonnante et trébuchante. Pour plus de clarté nous appellerons plutôt cette catégorie les « **seulement-virtuoses** ». Elle est responsable d'un certain discrédit dans lequel la profession de soliste est tombée dans l'esprit des authentiques musiciens ou amateurs de musique. Pour elle, l'instrument en tant que tel est placé au-dessus de la musique elle-même, alors que la justification de l'existence du violon se trouve précisément dans la restitution de la musique. Le « seulement-virtuose » préférera programmer une œuvre de moindre valeur, mais qui sonne bien, plutôt que de faire découvrir à son public une œuvre importante, mais peu violonistique. Ses choix de programme porteront le plus souvent sur des compositions capables de faire apparaître ses qualités techniques sous leur meilleur jour. La **valeur** passe après le **profit** personnel. Si des applaudissements vifs et nourris ne suivent pas

⁵ Il semble que les générations précédant le trio Joachim – Sarasate – Ysaye n'attachaient pas une grande importance à la précision de la justesse, notamment dans les passages rapides. Alors que je parlais un jour avec Ysaye, élève de Vieuxtemps, et lui signalais que Sarasate n'avait cessé de baisser dans l'estime des violonistes de ma génération, il me fit cette réponse significative : « *Vous avez raison, mais n'oubliez pas son grand mérite : c'est lui qui nous a appris à jouer juste !* » [En français dans le texte]

⁶ En 1896, déjà âgé de 22 ans, il ne fut pas jugé digne d'un poste de second violon à l'orchestre de l'opéra de Vienne !

⁷ La place exceptionnelle occupée par Kreisler dans l'art contemporain du violon ne doit pas nous faire oublier les qualités des autres grands violonistes. À côté d'un Joachim, il y avait aussi un Wilhelmj, à côté d'un Sarasate, il y avait un Sauret, qui peuvent avoir été, dans certains aspects, supérieurs à leurs célèbres contemporains. Mais il ne s'agit pas ici d'écrire une histoire des violonistes, ni de construire une échelle de valeur des mérites violonistiques. Sans quoi nous aurions dû citer la perfection olympique d'un Heifetz, l'originalité élémentaire d'Elman, la force de suggestion de Huberman, le charme de Thibaud, la noble virilité de Busch, et bien d'autres encore, avec toute l'admiration qu'ils méritent.

immédiatement la fin de l'exécution, il considère la pièce, quelles que soient ses qualités, comme « **ingrate** », c'est-à-dire inadaptée à l'exécution publique. Le « seulement-virtuose » ne s'impliquera donc dans une nouvelle pièce que si elle promet de lui procurer un bruyant succès. Mais ceci n'est possible que si la pièce ne sort pas des sentiers battus, si elle ne pose pas de problème à l'auditeur, mais satisfait au contraire son penchant pour les vieilles habitudes et le « déjà entendu ». Il n'est donc jamais pionnier mais toujours suiveur, et donc sans valeur pour le développement de la création artistique. C'est un parasite nuisible sur le corps de Polymnie, qui devrait disparaître de la scène au fur et à mesure que le goût de la masse se purifiera⁸.

Certaines professions attirent préférentiellement, de tout temps, les naufragés de la vie. Qui n'arrive pas à être médecin devient pharmacien ; le violoncelliste moins talentueux se tourne vers la contrebasse, le faible violoniste d'orchestre vers l'alto. Et pourtant, ces métiers « bouche-trous » réclament un individu aussi entier que les professions plus valorisées. La **musique de chambre**, comme activité exclusive, n'est souvent choisie que par défaut. Le violoniste musicien, mais moins armé techniquement, se tourne plus volontiers vers le quatuor, le trio ou la sonate, avec l'idée qu'ils réclament moins de moyens techniques. Malheureusement, ces trois genres renferment les plus grandes œuvres auxquelles un violoniste puisse prendre part. D'où l'impression étrange que la plus belle part de notre métier, sa seule véritable raison d'être musicale, n'appartient pas, sauf exception, au domaine des meilleurs. Le pire concerne la manière de traiter la sonate : l'habitude de beaucoup de violonistes de commencer leurs concerts, pour « se mettre en doigts », par une sonate de **Beethoven** (ou de **Franck**), « accompagnés » le plus discrètement possible par un de leurs accompagnateurs habituels, peut difficilement passer pour une mise en valeur de ce répertoire. Il faut voir un triste signe des temps dans le fait que dans le calendrier des concerts de l'agence Wolff de 1924-1925, sur 63 violonistes et 106 pianistes, on ne trouve pas un seul ensemble constitué de sonate. Tout violoniste concertiste devrait en réalité avoir un partenaire pianiste **égal**, comme ce fut le cas, par le passé, d'**Ysaye** et **Pugno**, de **Thibaud** et **Cortot**, ou de **Schnabel** et de l'auteur de ce livre. Quel plaisir pur, merveilleux, désintéressé que de s'occuper ainsi de la grande ligne musicale, que de s'élever ainsi vers le véritable esprit de l'art. C'est comme un bain de jouvence rafraîchissant après l'effort et la souffrance de tous les soucis instrumentaux du quotidien, qui semblent dérisoires lorsqu'on est face à la vraie musique. On retrouve le bon point de vue sur son propre métier ; l'aspect spirituel, qui est bien l'objet principal de la musique, reprend ses droits. Du reste, l'idée selon laquelle on pourrait maîtriser des sonates même avec des moyens techniques modestes, est fondamentalement erronée. Certes, on trouve rarement des traits épineux comme dans les concertos. Mais les difficultés de technique d'archet sont les mêmes, et les problèmes musicaux plus embrouillés. Enfin la question de l'équilibre entre les deux instruments, ainsi que des dynamiques et agogiques respectives, réclament un travail spécifique. Il ne faut plus s'étonner que le mot « sonate » éveille un sentiment d'ennui dans le subconscient du grand public, si celui-ci ne connaît ce genre que joué par de célèbres « stars », avec un pianiste qui s'efforce (avec succès) de ressortir le moins possible pour ne pas voler la vedette au concertiste, ou bien par des musiciens qui s'y consacrent seulement parce que leur technique et leur sonorité sont insuffisantes pour des pièces solistes. À mon avis, pour la sonate comme pour la musique de chambre en général, nous avons justement besoin des **meilleurs** instrumentistes. Car ce n'est que dans ce genre, où chaque note doit être **sentie** avant d'être jouée, et qui ne laisse aucune place à la démonstration d'effets extérieurs ou à la routine sans âme si fréquente dans le jeu soliste, que l'on peut voir si le **virtuose** contient aussi un **artiste**.

⁸ Je signale expressément que je n'inclus pas Sarasate dans cette catégorie, même si, parmi la triade Joachim – Ysaye – Sarasate, il occupe la dernière place. Bien qu'il ne se soit guère impliqué dans la production de son époque (il ne joua jamais en public, par exemple, le concerto de Brahms, alors qu'il n'avait pas encore atteint les quarante ans au moment de sa parution), ses centres d'intérêt allaient très au-delà du niveau de ses programmes. On sait qu'il aimait à jouer régulièrement des quatuors chez lui, pour sa propre édification.

Le terrain est bien plus favorable pour le **trio** et le **quatuor**. Le calendrier de Wolff ne dénombre pas moins de 16 ensembles de ce genre en Allemagne. Suivant l'exemple de Joachim, qui demeure un modèle insurpassé de premier violon de quatuor, un certain nombre d'excellents violonistes, renonçant à la carrière de soliste, se sont dédiés **exclusivement**, ces derniers temps, au quatuor à cordes. Moins bien pourvus matériellement que leurs collègues solistes, ils reçoivent en compensation la pleine satisfaction de leur idéal artistique : le royaume des cieux musicaux leur appartient. Ils dispensent aux auditeurs les biens les plus nobles et prennent part eux-mêmes, dans le même temps, à la table céleste. Contrairement à la sonate et au trio, qui peuvent parfaitement être pratiqués en parallèle avec le jeu soliste, le quatuor à cordes réclame une implication totale de l'artiste entier. Il doit être composé :

- d'un **premier violon**, capable à la fois de dominer et de se soumettre, qui subordonne les aspects purement violonistiques (doigtés, coups d'archet, portamenti) à l'idée musicale, et ne succombe jamais à la tentation de faire de sa partie une partie de soliste
- d'un **second violon**, capable de jouer aussi le premier si nécessaire
- d'un **altiste** ayant choisi son instrument par goût, et non parce qu'il n'était pas suffisamment doué pour le violon
- d'un **violoncelliste** qui se satisfait d'un rôle de fondement et ne nourrit pas l'ambition cachée de devenir le sommet de l'ensemble.

Ces quatre musiciens doivent être liés par l'amitié et le respect mutuel. Ils doivent sacrifier les privilèges de leur personnalité à la prospérité de la communauté. Il en va de même pour le trio, avec cette seule réserve, que l'action simultanée de deux éléments fondamentalement différents sur le plan sonore, les cordes frottées et le piano, ne permet pas d'obtenir une unité aussi grande que dans le quatuor à cordes. Comme les instruments sont plus individualisés, on ne peut pas toujours éviter de tomber dans une démarche solistique, surtout si les œuvres s'y prêtent (par ex. le trio en la mineur de **Tchaïkovsky**).

Venons-en maintenant au membre de notre confrérie le plus important pour le soin de la musique en général : le **violoniste d'orchestre**. Son importance croît à mesure que l'ancienne forme de présentation publique de la musique, le « récital », tombe en désuétude. C'est ainsi que des violonistes ayant suivi une formation initiale intensive pour devenir solistes se trouvent repoussés vers la carrière de musicien d'orchestre, et que les orchestres se trouvent munis d'un matériau humain toujours plus perfectionné. Mais même pour les solistes, un séjour, même passager, dans un orchestre représente un moyen incroyablement précieux d'élargir son horizon musical. **Joachim, Ysaye, Thomson, Thibaud, Capet**, l'auteur de ce livre et bien d'autres ont travaillé des années dans un orchestre. L'idée répandue selon laquelle l'orchestre empêcherait de conserver les qualités purement solistiques est erronée. Si l'on traite sa partie d'orchestre avec le même soin qu'un solo, on n'aura pas à souffrir des inconvénients de cette activité. En revanche, si l'on baisse son violon, au lieu de le tenir horizontal (pour ne pas avoir à élever le bras droit lorsqu'on joue sur les cordes graves), si l'on traite avec négligence la manière de s'asseoir, la justesse, la course de l'archet, si l'on ne s'intéresse pas aux remarques du chef d'orchestre, en somme, si l'on se laisse aller à tous points de vue, alors on ne tarde pas à sentir les effets funestes liés à toute activité dans laquelle on ne s'implique pas intérieurement.

De même que dans un état, la bourgeoisie forme, aux côtés des paysans, la partie la plus précieuse de toute la société car elle est le noyau le plus relié à la terre, autour duquel se cristallisent les couches inférieures et supérieures, de même la couche des **musiciens d'orchestre**, et en particulier des **violonistes d'orchestre**, est la plus déterminante pour le niveau de l'interprétation musicale dans un pays. L'exécution des œuvres les plus importantes est entre leur mains. Le niveau moyen actuel du jeu violonistique ne dépend donc qu'en deuxième ligne de la quantité et de la qualité des violonistes concertistes, dont l'influence est naturellement plus restreinte, ne serait-ce qu'à cause de la relative minceur du matériau musical. Les qualités artistiques du **musicien d'orchestre**, au contraire, ne déterminent pas seulement la valeur des exécutions en général ; elles exercent surtout une action stimulante, ou au contraire décourageante, sur le développement des créateurs. Ceux-ci, à travers les

défis nouveaux qu'ils posent aux musiciens d'orchestre, stimulent en retour leurs forces, ce qui se répercute sur la progression de l'orchestre tout entier. Le célèbre passage en gammes décalées à la fin de l'ouverture de *Leonore III* de **Beethoven** a très certainement fait secouer la tête à tous les exécutants à l'époque, de même que le récitatif des contrebasses dans la neuvième symphonie, les harmoniques artificielles de la fée Mab dans *Roméo et Juliette* de **Berlioz** (très peu de temps après que **Paganini** ait introduit cette technique dans le jeu violonistique), les traits de violon de l'ouverture de *Tannhäuser* ou ceux de « l'enchantement du feu » dans *La Walkyrie*. **Wagner** n'aurait certes pas imposé au violoniste de son temps ce genre de traits s'il n'avait pas été convaincu que celui-ci serait capable d'adapter ses capacités techniques à ces nouvelles exigences dans un délai programmable. Cette mutuelle influence entre créateur et musicien d'orchestre fait comprendre l'importance de ce dernier pour le développement de l'art musical en général. Il est donc bien naturel que le présent ouvrage s'intéresse aussi à lui, ne serait-ce que parce que ses études sont les mêmes que celles du soliste, jusqu'à un certain point. Ce n'est qu'à un stade tardif, lorsque se fait jour l'absence des qualités absolument nécessaires pour la carrière solistique, ou bien lorsque s'imposent les nécessités amères du quotidien, qu'il se trouve contraint, le cœur lourd, de dire adieu à ses idéaux et de se consacrer à l'orchestre comme profession principale.

Comme pour les instruments à vent ou pour les contrebasses, pour qui la possibilité de faire valoir ses capacités solistiques en concert est presque inexistante, il existe une certaine catégorie d'instrumentistes à cordes qui n'ont choisi d'étudier leur instrument que pour jouer dans un orchestre. Les explications qui suivent ne concernent bien sûr **pas** ce groupe. Elles s'adressent uniquement aux violonistes d'orchestre qui rêvaient, à leurs débuts, de la carrière de soliste comme couronnement de leurs études.

L'aspect tragique de la profession de violoniste d'orchestre est que son activité s'apparente d'emblée à un renoncement ; elle ne commence pas dans la joie et l'espérance, mais clôt le plus souvent une période d'amères déceptions. Presque chaque violoniste d'orchestre a un jour rêvé d'être un soliste célèbre. Si son professeur ne l'avait pas renforcé dans cette idée, peut-être aurait-il choisi à temps un autre métier. Un tel violoniste d'orchestre sera nécessairement toujours insatisfait de son sort. Nous verrons plus loin si cette révolte contre le destin est justifiée ou non.

D'abord il ne faut pas confondre le travail dans un orchestre **symphonique** et celui dans un orchestre de **théâtre**. Tandis que le premier contribue à la réussite collective dans la pleine lumière de la scène, aux yeux du public, le second vitote dans l'oubli d'une existence anonyme. Il est privé de connexion avec ce qui se passe sur scène, sauf par l'intermédiaire du *Kapellmeister*. Le musicien de théâtre s'intéresse donc souvent bien moins à l'œuvre jouée que le membre d'orchestre symphonique. De fait, l'attention de l'auditeur se concentre essentiellement, à l'opéra, sur la scène et les chanteurs, tandis que dans une salle de concert, c'est l'orchestre, en tant que tout, et son chef, qui sont au centre de l'intérêt. La satisfaction personnelle et artistique est donc incomparablement plus grande dans un orchestre symphonique. Si l'orchestre pratique alternativement les deux activités, le musicien considère, dans une certaine mesure, les concerts symphoniques comme un dédommagement pour l'activité d'opéra.

Le violoniste d'orchestre a été formé par son professeur à l'étude de pièces de toutes sortes, ce qui l'a entrete nu dans la conviction qu'il était appelé à jouer plus tard ces pièces comme soliste. Le professeur devait pourtant savoir que pour un soliste, on compte plusieurs **milliers** de personnes exerçant une activité moins valorisée ; on ne peut donc exclure la possibilité qu'il ait induit en erreur son élève, qu'il lui ait donné une image illusoire de la réalité. Mais l'enseignant pourra répliquer que ce n'est qu'en faisant miroiter cet honneur futur qu'il peut convaincre l'élève de s'astreindre à un entraînement technique épuisant, et que l'élan perfectionniste nécessaire ne peut être suscité que par l'horizon de la perfection. De plus, le répertoire d'orchestre contemporain étant à peine moins exigeant techniquement que le répertoire soliste, il réclame la même formation technique et musicale initiale. De fait, à la fin des études, la différence de bagage technique est assez mince, la plupart du temps, entre le futur soliste et le musicien d'orchestre. L'écart entre les deux ne s'accroît que par la suite, tant

sur le plan de l'essor instrumental que sur celui de la maturation intérieure des qualités nécessaires pour la carrière de concertiste, c'est pourquoi ils débouchent finalement dans des univers très différents. Si donc, l'absence de clarification de la part du professeur à l'endroit de son élève n'est pas sans reproche du point de vue **éthique**, du point de vue pratique, on ne peut guère lui en vouloir, car son devoir est avant tout de fournir aux **orchestres** de jeunes violonistes compétents.

Supposons que notre violoniste soit maintenant assis dans l'orchestre, par exemple dans le pupitre des premiers violons. Du côté positif, nous avons : la stimulation de ses compétences musicales, l'élargissement de son horizon artistique par la fréquentation d'innombrables œuvres qui lui étaient auparavant inconnues, la satisfaction intérieure d'exécuter les œuvres qu'il aime particulièrement, enfin la conscience du devoir accompli, qu'il ne faut pas sous-estimer. Certes, les honneurs extérieurs, par lesquels le public du temps dédommage les solistes de l'absence de gloire posthume, font ici complètement défaut. Par ailleurs, le salaire matériel est plus celui d'un artisan que celui d'un artiste. Mais une entreprise qui doit travailler sans déficit ne peut se permettre une rémunération plus haute que la moyenne pratiquée aujourd'hui en Europe centrale. Pour combler quelque peu l'écart énorme entre la performance du musicien d'orchestre et son salaire, il faut le désintéressement d'amateurs de musique fortunés, que l'on ne rencontre plus aujourd'hui qu'aux États-Unis. Mais tout ceci ne suffit pas à expliquer l'insatisfaction lancinante du musicien d'orchestre. Je suis convaincu que cette amertume trouve surtout son origine dans une forme de blocage **psychologique**.

Un bon musicien d'orchestre, en-dehors des évidentes qualités instrumentales et musicales nécessaires, doit aussi remplir certaines conditions : il doit abandonner sa personnalité, ses convictions musicales, son goût personnel ; il doit se soumettre entièrement à la volonté du chef d'orchestre, qui lui impose ses propres caractéristiques humaines et artistiques ; en un mot, il doit renoncer à son propre moi pour adopter, contraint et forcé, une individualité étrangère. La marque essentielle de son adaptation est donc une forme d'esclavage, d'abandon de la volonté, un renoncement à tout élan d'émotion individuel. Un membre de l'orchestre qui chercherait à imposer son autonomie artistique et humaine devrait rapidement être expulsé de la formation. Le bon joueur doit suivre toutes les nuances agogiques et dynamiques que lui indique le chef d'orchestre avec sa baguette, même si elles contredisent absolument le coup d'archet. Oui, il doit souvent se plier à des doigtés, des coups d'archets et des places d'archet qui ne lui plaisent pas. Pour la réussite du tout, il est certainement nécessaire d'aller à ce niveau de détail, mais beaucoup de musiciens d'orchestre en souffrent beaucoup. Le parallèle s'impose de lui-même avec la discipline militaire, à la seule différence que le musicien d'orchestre reste toute sa vie un subalterne qui doit obéir aveuglément. Tant que son supérieur est un artiste qui a sa considération, devant la pensée duquel il doit s'incliner, et par qui il est traité humainement, il est prêt à se soumettre à la force suggestive du chef d'orchestre. Mais malheur à tous les deux, lorsque le chef n'est pas reconnu comme supérieur, que l'être humain n'est pas perçu comme sympathique et que la valeur de l'artiste n'est pas appréciée ! Entre le chef et le musicien se creuse alors un abîme, dans lequel les intentions musicales du premier disparaissent irrémédiablement. Le musicien se sangle alors dans une carapace de mépris et d'indifférence, sur laquelle les signes les plus explicites et les plus vifs épanchements de sentiment du chef rebondissent comme des flèches d'Indiens sur un mur de béton. Quelle tragi-comédie dans ce contraste saisissant entre les immenses mouvements de la baguette et les quelques millimètres parcourus par l'archet du violoniste entré en résistance passive ! Le sourire amer de ce dernier, mélange d'ironie et de mépris, en dit plus que de longs discours lorsque le chef trahit son incompetence par une remarque, ou pire, accuse l'orchestre pour une faute qu'il a lui-même provoquée ! À cela s'ajoute l'extrême tension et l'extraordinaire irritabilité nerveuse qui naît de répétitions trop longues et de trop fréquentes interruptions. Toutefois, il existe une espèce de chefs d'orchestres, malheureusement trop peu répandue, sous la direction desquels le musicien ressent moins fortement cette perte d'indépendance, car un minimum de liberté artistique, d'expression individuelle du sentiment lui est accordée. Ces chefs lui permettent, aux endroits appropriés, de donner libre cours à son envie et à sa bonne volonté, au lieu de mettre une muselière à ses sentiments personnels. Ils s'assurent ainsi sa participation enthousiaste, qui peut devenir à son tour une source de stimulations fructueuses pour le chef.

Dans les rares cas où l'on a écrit sur la situation du musicien d'orchestre, on s'est toujours contenté de proposer une amélioration de sa situation matérielle. On s'est fort peu occupé, jusqu'ici, de son état moral. Mais jamais un salaire, fût-il très élevé, ne pourra constituer une compensation à la misère psychologique inhérente au métier. C'est pourquoi les chefs devraient tout tenter pour réconcilier le musicien d'orchestre avec son destin. Malheureusement, le chef d'orchestre n'adopte que très rarement la bonne attitude vis-à-vis de ses subordonnés. Il n'essaie presque jamais de se mettre à leur place avec empathie. Une masse de petits détails en apparence insignifiants, dont le chef n'est absolument pas conscient lui-même, mais qui aiguillonnent constamment le musicien d'orchestre, le poussant jusqu'à la résistance la plus ouverte, provoque entre les deux parties quantité de conflits dont la véritable origine n'est jamais exprimée publiquement. Je suis convaincu que les résultats obtenus par le chef dépendent autant de ses relations personnelles avec les membres de l'orchestre que de ses qualités musicales⁹. Nous sommes confrontés à ce phénomène étrange : des chefs d'orchestre dont la noblesse des intentions musicales est incontestable répriment intentionnellement tout élan purement humain en direction d'un membre de l'orchestre. Pour eux, le musicien d'orchestre n'est qu'un outil, une *quantité négligeable*¹⁰ tout juste bonne à être sacrifiée sur l'autel de l'art.

Les relations entre orchestre et chef seraient bien plus favorables si ce dernier faisait siens certains principes simples, par exemple :

Le **chef d'orchestre** doit arriver à l'heure dite à la répétition. Il doit parfaitement connaître les œuvres à exécuter, et les avoir méticuleusement préparées (le musicien d'orchestre n'aime pas que le chef apprenne la pièce en même temps que l'orchestre). Il doit bien connaître la technique des instruments à archet, afin de ne pas se ridiculiser par des remarques qui trahissent son ignorance. Par ailleurs, il ne doit pas avoir honte d'admettre une erreur, sans essayer au préalable de la mettre sur le dos de l'orchestre. Un musicien d'orchestre posé ne se laissera jamais impressionner, de toute façon. Le chef ne doit parler ni trop fort, ni trop bas. Ceux qui ont l'habitude de crier sont détestés des orchestres. Il doit être parcimonieux dans ses observations. Plus elles sont objectives, moins elles convoquent de métaphores poétiques, plus elles sont efficaces. Le musicien d'orchestre n'est pas encore d'humeur poétique à neuf heures et demie du matin ; ce qui recueille avant tout sa sympathie et sa reconnaissance, c'est le sentiment qu'on ne lui fait pas perdre son temps. Le chef doit être ferme, mais pas dur ; énergique, mais pas grossier. Chaque chef a son bouc émissaire, qu'il rend de préférence responsable de toute erreur dans le pupitre concerné – uniquement sans doute, parce qu'en levant les yeux de sa partition il tombe toujours sur le même visage. Il doit s'efforcer d'adresser ses critiques à la bonne personne. Certains chefs d'orchestre, pendant les exécutions publiques, ont la fâcheuse habitude, s'il se produit un malencontreux accident, de manifester leur mécontentement en tapant violemment du pied, voire en lançant des exclamations injurieuses. Dans la même catégorie, le fait de fixer avec insistance le coupable décuple naturellement sa nervosité. Rien n'est plus préjudiciable aux bonnes relations entre chef et orchestre, ainsi qu'à la qualité de l'exécution, que ce manque de maîtrise de soi, surtout s'il devient une habitude. Si une phrase d'un instrument à vent ne convient pas au chef d'orchestre, il évitera de la faire répéter interminablement, car la nervosité du musicien concerné et de ses collègues qui l'écoutent ne fera que grandir. Il est préférable d'appeler le musicien, après la répétition, dans son bureau et de lui faire part de ses souhaits en privé. Le chef doit s'efforcer de créer des relations de plus grande proximité **humaine** avec ses musiciens. Ceux-ci récompenseront

⁹ Nikisch pouvait concrétiser toutes ses intentions avec son orchestre, car ses musiciens le voyaient non comme un supérieur, mais comme leur meilleur ami. À l'inverse, Gustav Mahler, une personnalité intérieurement noble, était tellement détesté, en raison de son mépris pour les cordes et les vents de l'orchestre de l'opéra de la cour de Vienne, qu'il dirigea pendant dix ans, que ses amis eurent souvent peur qu'il ne soit victime d'une agression physique. Lamoureux à Paris, lui aussi, qui avait l'inhumanité de ne mettre à disposition, pour les cordes, que des tabourets ronds pour des répétitions de quatre heures et des représentations de deux heures et demie, comptait au nombre des chefs les plus haïs, malgré le travail incontestable de pionnier qu'il accomplissait dans la vie musicale parisienne.

¹⁰ En français dans le texte (NDT)

son intérêt par un engagement redoublé. Enfin, le chef ne doit manquer aucune occasion de défendre l'amélioration de la situation matérielle des musiciens d'orchestre. C'est son **devoir**, car ils lui sacrifient tout et lui procurent les honneurs et la gloire.

Le violon solo (*Konzertmeister*) fait office de chaînon manquant entre le soliste professionnel et le violoniste d'orchestre. Il doit réunir en lui les meilleures qualités des deux, pour être en état d'alterner sans effort entre les deux rôles et de passer sans préparation de l'obscurité du tutti d'orchestre à la pleine lumière du solo de violon. Il ne faut pas sous-estimer cette capacité de métamorphose : plus d'un soliste renommé connaîtrait un lamentable naufrage au premier pupitre d'un orchestre. Le courage du soliste qui affronte la multitude n'est pas de la même catégorie que l'audace du chef d'attaque des premiers violons qui doit sauver la situation dans les moments critiques, par sa présence d'esprit et son engagement dans le péril. Les violonistes à qui la force de suggestion de la personnalité fait défaut, mais qui possèdent par ailleurs toutes les autres qualités extérieures du soliste, sont les plus adaptés à cette place mixte et y sont aussi les plus heureux. La formation de violons solos capables fait donc partie des tâches les plus importantes de l'enseignement.

Dans les dernières décennies, de nouvelles possibilités d'emploi sont apparues pour les violonistes d'orchestre et les solistes, avec les « **ensembles** » de différentes sortes attachés aux *Gaststätte*¹¹ et aux cinémas. Dans les cafés et les hôtels, les programmes mêlent des pièces sérieuses et des extraits d'opéras et de musique à danser ; dans les cinémas, c'est un bric-à-brac de musique symphonique et de platitudes improvisées, sans forme, dont l'exécution réclame moins de maîtrise instrumentale que de résignation par rapport à ce qui vous est imposé. Il ne faut cependant pas sous-estimer les compétences nécessaires à l'exécution des danses modernes : elles réclament un bon sens rythmique et une sonorité agréable. La musique d'accompagnement des films paraît, quant à elle, d'une qualité très accessoire, ne serait-ce que parce que le spectateur ne remarque son existence qu'au moment où elle s'arrête. Dans ce genre d'activité, il est presque impossible de conserver son niveau technique et musical de départ (souvent atteint au prix des plus grands efforts), en raison de l'usure physique et morale inévitable¹².

L'origine du **quatuor jouant dans les cafés** est, pour autant que je sache, française, d'où l'appellation d'arrangements « à la française » (c'est-à-dire pour un effectif minimal) d'œuvres orchestrales. À Paris, dans le passé, il n'était absolument pas déshonorant pour un jeune artiste prometteur de gagner sa vie de cette manière. Pour les *premiers prix*¹³, par la suite, le jeu dans les cafés a constitué une phase plus ou moins longue, au commencement d'une carrière parfois glorieuse. Mais pour plus d'un talent brillant, ce mode de vie épuisant a tourné au désastre : ce qui ne semblait au départ qu'une vie de bohème insouciant, à l'âge ingrat du musicien, est devenue une habitude ou même une nécessité. La meilleure rémunération constitue toujours une tentation dangereuse pour l'individu dont le sens moral n'est pas suffisamment affermi, et ne peut résister à l'épreuve d'une activité de pleine valeur artistique, mais faite de privations. Il est clair que les cruelles nécessités, les soucis de la survie quotidienne peuvent épuiser mêmes les caractères les mieux trempés. Aux États-Unis par exemple, il n'existe pour les musiciens immigrés, quelle que soit leur classe sociale, aucun autre moyen de gagner leur vie lorsqu'ils arrivent. De ce fait, on entend parfois, dans ce pays, des violonistes absolument exceptionnels dans les cafés. Pour une douzaine d'orchestres symphoniques sérieux, il existe aux États-

¹¹ Ce mot peut désigner ce qu'on appellerait aujourd'hui des auberges, des cafés-restaurants ou des brasseries. (NDT).

¹² Dans les dernières années, beaucoup de musiciens ont délaissé l'orchestre symphonique au profit de l'orchestre de cinéma, attirés par une rétribution plus élevée. L'amélioration du matériel [humain] disponible a incité les cinémas à élever le niveau de leurs programmes en y insérant de pures œuvres symphoniques du répertoire de concert. On pourrait ainsi éduquer une part de la population, jusqu'ici complètement étrangère à l'art, à devenir des auditeurs de musique. Néanmoins, la découverte de la synchronisation entre image et son, qui permet de reproduire aussi la partie musicale par des moyens mécaniques, me semble annoncer un tournant radical, extrêmement inquiétant pour le statut économique du musicien de cinéma.

¹³ En français dans le texte (NDT)

Unis des dizaines de milliers d'orchestres de cinéma et de restaurant, dans lesquels il est bien plus facile de trouver à s'employer (mais aussi bien plus probable de mal tourner). Du point de vue grossièrement matériel, on ne peut nier, en revanche, que le musicien ainsi occupé s'en sorte bien mieux que celui de la génération précédente, du temps de laquelle on devait encore avaler sa nourriture à l'auberge sans accompagnement musical, et où la photographie ne servait encore qu'à immortaliser un évènement immobile. Mais la prolétarianisation artistique tout à fait imprévue, depuis un demi-siècle, d'une masse énorme de musiciens professionnels, demeure un fait vraiment inquiétant, devant lequel nous restons toutefois impuissants.

Lorsqu'un violoniste n'est pas excessivement captivé par la restitution de l'œuvre d'art qui se déroule, à demi inconsciemment, devant lui, lorsqu'il est plus intéressé par le *comment* ? que par la jouissance de l'objet lui-même, alors il est probablement voué à une carrière exclusive d'**enseignant**. L'enseignant, ce directeur des consciences musicales, endosse, plus qu'aucun autre, la responsabilité de continuer la grande lignée de son art ; il est le membre le plus indispensable de la hiérarchie violonistique. L'idéal qui doit le guider sera décrit dans la deuxième partie de ce livre.

Avant de nous tourner vers ces musiciens qui exercent leur art sous la pression d'une nécessité intérieure, et pour leur propre édification, il faut évoquer ceux qui, exerçant souvent un autre métier, guidés seulement par la recherche de la vérité, ont cherché à expliquer la technique des instruments à cordes frottées du point de vue anatomique, physique et physiologique, à l'aide de leurs connaissances scientifiques. Nommons avant tout **Friedrich Adolf Steinhausen**¹⁴ et **Amadeo von der Hoya**¹⁵. Au premier revient le mérite d'avoir mis un terme au dogme du mouvement horizontal du poignet, tandis que le second peut revendiquer d'avoir mis au jour le complexe de la coordination motrice. Ces deux apports ne sauraient être minimisés, même si la théorie du « segment de jeu » [*Spielgelenk*] de Steinhausen ne fonctionne pas dans la pratique. J'apprécie encore davantage **Wilhelm Trendelenburg**¹⁶, dont les recherches constituent un complément extrêmement précieux à l'exercice pratique. En particulier, ses explications sur la relation entre la puissance sonore et le point de contact à proximité du chevalet méritent d'être prises très sérieusement en considération.

Parmi tous ceux qui s'adonnent au jeu du violon, le plus digne d'envie est certes le **violoniste amateur**. Son art est sa bien-aimée éternellement jeune, il ne s'en lasse jamais. Ce sont les liens du pur désir, et non les chaînes du devoir, qui l'attachent à elle. Son plaisir de jouer n'est jamais perturbé par l'exigence impossible d'une perfection plus grande. Il lui suffit que son jeu corresponde à sa représentation intérieure¹⁷. Nous savons par expérience quelle véritable joie on trouve à chanter, en amateur, une mélodie que l'on aime, quelle que soit la qualité de notre voix : une impression que ne peut altérer même la concurrence d'un Caruso. Cependant lorsque l'amateur nourrit secrètement en son sein un idéal hors d'atteinte, lorsque ses exigences, au contact d'artistes, montent à un niveau qui les rendent inaccessibles en pratique, alors son état n'est guère différent de celui du musicien professionnel grincheux et toujours insatisfait de ses performances. L'amateurisme ne doit être combattu que lorsqu'il tente de naviguer sous le pavillon de l'art professionnel et se produit, avec toutes ses insuffisances, devant un large public. Mais jouer du violon est un art trop complexe, trop soumis à toutes sortes de hasards, pour que ce cas se produise souvent. Nous autres, musiciens de profession, devons nous montrer bienveillants et encourageants avec les amateurs actifs et passifs, ne serait-ce que parce qu'ils constituent un noyau solide de public sur lequel les organisateurs de concerts peuvent toujours compter. Sans cette base sûre, la production de concerts deviendrait vite une activité non

¹⁴ STEINHAUSEN, Friedrich Adolf, *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten*, Leipzig 1904 (Flesch donne par erreur les initiales I. W. pour les prénoms de l'auteur, NDT)

¹⁵ HOYA, Amadeo von der, *Die Grundlagen der Violintechnik*, Leipzig 1898.

¹⁶ TRENDLENBURG, Wilhelm, *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels*, Berlin 1925.

¹⁷ « Le bon amateur joue pour son plaisir, tandis que le mauvais amateur joue pour son plaisir. » avait coutume de dire plaisamment Hellmesberger senior.

rentable. De plus, l'amateur de musique voudra toujours que ses enfants soient initiés à cet art qu'il honore tant, ce qui conditionne l'existence de la plupart des professeurs de musique. En outre, le jeune artiste désargenté trouvera souvent chez les amateurs de véritables amis qui chercheront à favoriser sa carrière par tous les moyens – y compris en lui achetant un bon instrument. Par ailleurs, dans le jugement sur une prestation, l'amateur éduqué est souvent préférable au musicien professionnel enfermé dans ses préférences personnelles, et de ce fait, souvent inconsciemment partial. Nous voyons donc bien tous les bienfaits que l'existence des amateurs et la relation avec les meilleurs d'entre eux est en état de nous procurer. Comment les récompenser au mieux ? En les dissuadant à tout prix, lorsque l'occasion se présente, de transformer leur « hobby » en profession. Un amateur amoureux de son instrument aura toujours quelque chose de sympathique et même de touchant, quelle que soit la qualité de son jeu. Mais s'il devient artiste professionnel, alors apparaît, dans l'immense majorité des cas, le spectacle désolant d'une déplorable médiocrité, associé à une haute estime de soi totalement injustifiée, tout ceci à un degré tel que le fossé entre l'éducation générale et les aspirations artistiques, d'une part, et le manque d'habileté artisanale, d'autre part, apparaît infranchissable. Le corps enseignant doit s'opposer par tous les moyens à ce que de tels éléments indésirables viennent grossir les rangs du prolétariat musical. Moi-même, je n'ai jamais épargné ni mon temps ni ma peine pour dissuader de jeunes hommes ayant déjà un métier dans un autre domaine de mener à bien leur funeste projet de devenir violonistes professionnels. Si j'ai réussi à empêcher des vies humaines de sombrer dans les eaux marécageuses du prolétariat musical, j'en suis récompensé par le sentiment d'avoir influencé favorablement un destin d'homme. Ces gens pleins d'illusions partent de l'idée fallacieuse que la jouissance équivaut à la possession, et que la joie procurée par un objet n'est parfaite que si l'on est indissolublement lié à cet objet. Mais si l'on parvient à les convaincre que la vraie délectation, dans la pratique musicale, est justement liée à l'absence de toute contrainte et de tout sentiment de responsabilité, et que la pratique solitaire procure infiniment plus de plaisir que le jeu en public ; si on leur représente en outre les mauvaises perspectives matérielles de notre profession, on atteint le plus souvent son but. Des années plus tard, le juriste renommé, le grand industriel, le directeur de banque se souviendra de cette scène, mi-ému, mi-détaché, lors de ses séances hebdomadaires de quatuor, et remerciera Dieu de pouvoir profiter de son Beethoven entre ses quatre murs, sans devoir rendre de compte de son jeu à d'autres qu'à lui-même.

Si nous parlons des possibilités d'emploi du violoniste, nous ne pouvons passer sous silence son activité en tant qu'**altiste**. En effet, jusqu'ici, l'habitude a prévalu de faire choisir l'alto comme instrument d'orchestre et de musique de chambre aux violonistes les moins doués, de même que les violoncellistes les moins talentueux passaient à la contrebasse. D'où la qualité le plus souvent insuffisante, dans le passé, des joueurs de cet instrument, enfant bâtard de la famille. Ce n'est qu'en 1895 que s'est produit un revirement dans ce domaine, avec la création, au conservatoire de Paris, d'une classe d'alto autonome. La portée de cette mesure ne fut pas entièrement comprise à l'époque ; pourtant elle ouvre de nouveaux territoires pour la culture artistique, rien de moins. Pendant les trente dernières années, le niveau de jeu des altistes s'est approché, grâce à cette mesure, de celui des violonistes, notamment en France, mais aussi, par ricochet, aux États-Unis. Alors que le jeu de l'alto n'était considéré jusqu'alors que comme une activité annexe, il est devenu aujourd'hui un art à part entière, dont le répertoire est en plein développement. Auparavant, il suffisait de connaître la clé d'ut pour endosser la partie d'alto dans le quatuor ; on écartait péniblement les doigts pour obtenir les intervalles plus grands, puis on revenait, avec un soupir de soulagement, à son instrument de cœur, le violon. Pour ses représentants actuels, c'est l'alto qui est l'instrument principal, le violon l'instrument accessoire. Pression de l'archet, pression des doigts, vibrato, doigtés, portamenti, positions (demi-position notamment), démanchés, couleur sonore : dans tous ces domaines, l'alto possède ses propres lois. L'Allemagne a suivi la France en créant une classe d'alto autonome à la haute école de musique d'état de Berlin [*Staatliche Hochschule für Musik in Berlin*]. Les effets bénéfiques de cette réforme sur les orchestres et les ensembles de musique de chambre ne tarderont certainement pas à se faire sentir dans toute l'Europe centrale.

La personnalité artistique et violonistique

Il faut penser la personnalité artistique comme une émanation de la personnalité humaine. Les deux sont inséparables. Elles sont pourtant traitées séparément ici, en raison du fait que bien des qualités vitales pour l'artiste paraissent parfois accessoires dans d'autres domaines et inversement. Les caractéristiques communes ne pouvant être dissociées, comme l'apparence extérieure, le tempérament, le caractère, l'intelligence et la race, ont déjà été discutées. Il ne reste plus à évoquer, pour compléter le portrait de l'exécutant, que les dons intérieurs qui ne sont pas nécessaires pour l'individu, mais sont indispensables pour l'artiste. Il s'agit des dons spécifiquement violonistiques (le « talent » du violoniste) : la **force de suggestion**, la **capacité d'enthousiasme**, la **résistance nerveuse**, le **besoin de progresser et de perfectionner**.

Nous avons eu souvent l'occasion, dans le premier volume de cet ouvrage, de souligner que beaucoup de qualités violonistiques passent pour des dispositions « **innées** », c'est-à-dire ne pouvant être apprises. En réalité il est possible, si l'on reçoit les instructions nécessaires, d'acquérir toutes les qualités violonistiques dont les racines ne sont pas psychiques. Tout violoniste qui le désire peut acquérir une technique d'archet, une technique de main gauche et une sonorité libre s'il est dirigé avec soin. On peut, dans une certaine mesure, créer ces éléments à partir de rien. Le reste doit au moins exister en germe, pour pouvoir se développer complètement par la suite. Ce sont surtout les qualités de caractère communes à l'individu et à l'artiste, déjà maintes fois citées, que le pédagogue même le plus accompli ne peut faire « sortir de terre ». Une maîtrise aisée de certains détails techniques est loin de signifier un talent violonistique spécifique. En définitive, un tel talent peut se décrire ainsi : un don musical qui est aussi lié à l'**intelligence du son** ; qui considère le jeu du violon comme la seule activité musicale satisfaisante ; qui ressent intuitivement la mécanique du jeu comme une fonction évidente ; qui possède (et c'est la condition essentielle) tant de facilité naturelle, qu'il ne réclame qu'un **entraînement** minimal pour acquérir et conserver les habiletés techniques. Celui qui doit, par exemple, se « chauffer » pendant des heures pour avoir la maîtrise complète de ses moyens techniques et sonores ne peut être considéré comme un violoniste « naturel ». Ceci n'est en aucun cas un jugement de valeur. En effet, il existe de nombreux violonistes de premier plan qui ne peuvent entrer en pleine possession de leurs moyens qu'après une certaine préparation. Il faut seulement constater qu'il existe bien moins de talents **exclusivement** violonistiques que ce qu'une approche superficielle pourrait faire penser. La carrière de bien des violonistes célèbres montre que le choix de l'instrument est souvent lié au simple hasard ou à des circonstances extérieures. L'enfant a eu l'occasion d'entendre des violonistes tziganes, ou bien le seul instrument dans la maison des parents était un violon. Les bons violonistes qui jouent aussi du piano montrent sur ce deuxième instrument les mêmes qualités que sur le premier. Je suis convaincu que le don **exclusif** pour un instrument particulier, loin d'être un titre de gloire, représente plutôt une importante **limitation** du talent, et que les violonistes vraiment importants, à toutes les époques, non seulement auraient possédé les mêmes avantages sur d'autres instruments, mais encore avaient en propre des vertus spirituelles et morales qui leur auraient permis d'accomplir de grandes choses même dans des professions complètement différentes.

On peut en outre considérer comme en partie « innées » les qualités suivantes : **l'oreille, le sens du son, l'habileté manuelle, le fonctionnement fluide des capacités d'association et de coordination, la mémoire**.

On a cessé avec raison de considérer l'oreille dite « **absolue** » (la capacité à identifier immédiatement le nom des notes) comme le marqueur du don musical. Il s'est avéré en effet que nombre d'artistes exceptionnels étaient justement privés de cette capacité. (Au demeurant, les violonistes donnent souvent cette impression d'avoir l'oreille absolue, car ils conservent le repère du « la », qui leur sert si couramment à s'accorder, pour déterminer la hauteur des sons). À mon avis, un violoniste doué d'une bonne oreille ne se contente pas d'entendre les notes fausses : celles-ci déclenchent chez lui un tel sentiment de malaise qu'il s'efforce de les éliminer en corrigeant manuellement, de façon presque inconsciente. Il faudrait donc remplacer l'expression « **bonne oreille** » par « **oreille sensible** ».

Deuxièmement, le besoin de remplacer l'intonation tempérée du piano par une intonation sans compromis, plus proche des véritables rapports mathématiques, doit être présent chez le violoniste. Les calculs mathématiques n'ont pas la moindre valeur pour l'activité pratique du violoniste, car nous savons que la relation entre la sensibilité à la hauteur du son et le nombre de vibrations ne peut s'établir que tout à fait **inconsciemment**, dans l'oreille interne ou dans la zone auditive du cerveau. Nous devons nous contenter, dans la pratique, d'agir selon notre « sentiment » pour rehausser les **notes sensibles**, différencier les transformations **enharmoniques** ou resserrer autant que possible les **demi-tons** (selon la règle habituelle). Si ce dernier principe n'est plus totalement valable lorsqu'on joue avec piano, il n'est, en revanche, pas nécessaire de le changer lorsqu'on est accompagné par un orchestre, car cordes et vents possèdent la capacité d'adaptation qui fait défaut au piano. Je considère comme médiocres, si forts soient-ils par ailleurs, des violonistes qui jouent avec une intonation tempérée de piano, et donc ne différencient pas, par exemple, entre mi bémol et ré dièse, ou bien ne jouent pas plus haut la note sensible « si » dans une gamme de do majeur.

Après la pureté d'intonation vient immédiatement la **pureté du son**. Les vibrations ne doivent pas seulement être en nombre correct, mais également libres de tous parasites, et donc régulières. La première condition pour posséder une sonorité pure est d'en éprouver le besoin intérieur, de la désirer, d'avoir le **sens du son**. Le soin permanent de cette noble qualité est l'un des objets essentiels de l'étude. C'est avec son aide que pendant le travail, nous nous efforçons de rechercher la cause technique de chaque impureté de son et de l'éliminer.

L'**habileté manuelle** repose en partie sur des mains et des bras normalement constitués. Il serait toutefois faux de supposer que de légères anomalies empêcheraient le développement d'un grand talent. Un grand artiste parviendra **toujours** à adapter ses moyens d'expression à ses besoins¹. Les cas d'insuffisances techniques véritablement dus à une inadaptation corporelle sont rarissimes.

La capacité à traduire immédiatement l'idée en son, que nous appellerons la **coordination** parfaite, constitue une qualité précieuse, qui ne produit pas les mêmes effets sur les élèves et sur les artistes accomplis. Elle doit sans doute dépendre, pour l'essentiel, de la manière dont les vibrations passent par l'oreille interne et par les fibres nerveuses qui les conduisent au cerveau. La rapidité et la précision de ce processus diffèrent selon les individus. Il en va de même pour la transformation de la conscience sonore en représentation du son. Plus ces associations se forment rapidement, plus l'individu concerné est un bon lecteur. Toutefois la vitesse de réaction n'a aucune influence sur l'**intensité** du sentiment² : on peut déchiffrer de manière exceptionnelle sans pour autant ressentir en profondeur. La capacité d'association est une technique du cerveau, qui ne possède pas, à ce titre, plus de valeur que la technique manuelle.

La coordination fluide entre le cerveau et les membres se manifeste, pour un élève, par la compréhension et la réalisation rapide des conseils de son professeur, et pour un artiste, par la traduction immédiate de ses propres intentions dans le son. Cette qualité manque à l'espèce très répandue des violonistes qui, en public, qui « bloquent » ou « **bégaient** », mettant à rude épreuve les

¹ **Kreisler** possède un bras droit trop court par rapport au reste du corps (raison pour laquelle il n'utilise jamais l'extrême pointe). Le bras gauche d'**Elman** est trop court (raison pour laquelle il penche le haut du corps vers la droite et vers le bas dans les positions les plus hautes). **Sarasate** avait de si petites mains que les octaves doigtées et les dixièmes lui étaient interdites. **Thibaud** a des doigts longs et fins, qu'il pose donc plutôt à plat. L'auteur de ce livre a le bout des doigts trop large, si bien qu'il ne peut pas faire de demi-tons dans les positions élevées sans soulever les doigts.

² Citons à ce sujet un cas typique : un artiste joue pour la première fois une pièce d'une manière extraordinaire. Il décide de l'intégrer dans son répertoire et donc de l'étudier en détail. Il constate ensuite, à son grand dam, que son interprétation n'est plus du tout du niveau de sa toute première lecture. La raison de ce phénomène étrange est que beaucoup d'artistes, d'un tempérament fondamentalement impulsif, ont tendance, par éducation ou par évolution personnelle, à pinailler et à couper les cheveux en quatre. S'ils ne connaissent pas encore la pièce, ils se laissent aller sans retenue à leur saine intuition. Mais lorsqu'ils entrent plus en détail dans le matériau musical, celle-ci est submergée par leur tendance à *chercher la petite bête* (En français dans le texte, NDT), et l'esprit vivant redevient lettre morte.

nerfs de leur professeur, qui prend ici conscience de l'insuffisance des mesures pédagogiques courantes. Ce fil trop lâche, cette liaison souvent défectueuse entre volonté et action, est un obstacle dangereux pour celui qui se destine à la carrière de concertiste.

Dans le premier volume de cet ouvrage j'ai tenté de caractériser le **mécanisme de la mémoire** adaptée à notre domaine, et de montrer les dangers qui menacent notre capacité de mémorisation musicale³. Voici ce qu'il faut ajouter : il existe deux manières de jouer par cœur, la mémorisation **consciente** et la mémoire **automatique**, comparable à un disque de gramophone, sur lequel, après un certain nombre de répétitions, la pièce s'enregistre d'elle-même, afin de pouvoir être « déroulée » au moment choisi. Cette deuxième manière est la plus confortable et la plus fiable, car elle ne réclame pas l'intervention médiatrice de la conscience. Cette dernière, comme on sait, perturbe souvent la reproduction, et aime interrompre le lien entre le cerveau et les doigts. Le plus grand danger dans ce domaine est celui de la **prévision** des mouvements à venir, car elle est immédiatement suivie d'une perte de confiance dans sa propre faculté de mémoire, qui se manifeste par des idées fixes. Nous verrons plus loin comment affronter cette menace (voir p. 172 et suivantes).

Est-il nécessaire de soutenir la mémoire visuelle en indiquant précisément **doigtés et coups d'archet**, y compris pour les talents les plus exceptionnels ? Cette question est très débattue. De fait, le soutien visuel de la mémoire ne semble pas indispensable pour certains des violonistes les plus éminents. D'autres, et non des moindres, considèrent comme absolument nécessaire pour la sécurité de l'exécution d'écrire leurs doigtés et leurs coups d'archet.

Pour y voir clair sur cette question extrêmement importante pour la pédagogie, il faut revenir une fois encore à l'idée qu'on ne saurait prendre pour norme les cas exceptionnels de notre profession (tels qu'il s'en trouve un ou deux par génération). Leur destin est le plus souvent imprévisible, lié à bien des hasards ; leur parcours d'études est bizarre, et ne mérite pas d'être imité. Ils ne sont pas adaptés au métier d'enseignant, et, comme chefs d'écoles, iraient au naufrage, car agissant pour l'essentiel de façon subconsciente, ils ne peuvent pas se rendre compte des conditions dans lequel un talent **normal** est amené à mûrir. Ils apprennent extrêmement vite, sans travailler beaucoup. Leur capacité de coordination extrêmement fiable rend presque superflu le secours de la mémoire visuelle, ils négligent donc de noter leurs doigtés et leurs coups d'archet. Appliquée même aux violonistes **au-dessus** de la moyenne, cette pratique ne ferait qu'augmenter considérablement le nombre des incapables. Réfléchissons aussi à un autre aspect : d'un point de vue **technique**, il est possible de jouer le même thème avec une multitude de doigtés et de coups d'archet différents. Du point de vue **musical**, il est vraisemblable que parmi cette multitude, il en existe encore plusieurs qui puissent rendre parfaitement l'idée musicale. Mais pour la **personnalité musicale de l'interprète**, il n'existe qu'un seul choix qui corresponde aussi bien au goût musical qu'aux particularités techniques du violoniste : c'est le « **meilleur** » doigté ou coup d'archet, que l'on ne peut trouver qu'après l'avoir **cherché**. Il est naturellement différent selon les individus. Pour chaque suite de son, il n'existe qu'un **seul** « meilleur » doigté ou coup d'archet, mais il est **différent** pour chaque violoniste : ceci semble un paradoxe, mais c'est pourtant une vérité profonde. Les joueurs qui ont la légèreté, à un même stade de leur évolution, de jouer une phrase pleine de sens musical avec des moyens d'expression chaque fois différents, me paraissent inconstants, indécis et sans caractère. Le choix de la place d'un *portamento* s'apparente à une **profession de foi** musicale, il doit correspondre à une nécessité intérieure et non à une humeur toujours changeante. La prétendue « insouciance géniale » frôle ici dangereusement la *Kaffeehaus*.

Le bon fonctionnement de la mémoire musicale est soutenu par le souvenir visuel net de la partition. Il faut donc insister sur la propreté des indications portées sur cette dernière. Tout coup d'archet ou doigté non utilisé doit être, d'une façon ou d'une autre, rendu invisible ; tout doigté ou coup d'archet

³ Voir *L'Art du violon*, traduit par S. Joachim Chaigneau, 2^{ème} partie, pp. 72 à 76.

visible doit être joué. Sinon, si l'œil s'habitue à percevoir deux doigtés contradictoires à certains endroits, le ver des problèmes de mémoire est dans le fruit. Par exemple :

Wieniawski - *Concerto en ré mineur, 1er mouvement*

Le danger est aussi que le souvenir du doigté rejeté, continuellement rafraîchi par la partition, ressorte

soudainement à certains moments critiques, et que l'hésitation entre corde de la et corde de mi mène à la catastrophe.

Comment amener l'élève à chercher et trouver ses propres moyens d'expression ? Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre concerné à l'**enseignement**.

Si l'on exerce une activité qui relève d'une forme quelconque de « publicité », où l'on doit donc influencer ses congénères dans un sens déterminé, il faut posséder cette force permettant d'imposer, d'une certaine façon, sa manière de voir aux autres : la **force de suggestion**. Bien qu'on ne sache pas grand-chose de plus sur ce processus et son mécanisme, la présence d'un « fluide » de ce genre ne fait aucun doute. Du simple employé de magasin qui parvient, par son verbiage, à vous faire acheter une marchandise dont vous ne vouliez pas au départ, au parlementaire, qui par le pouvoir de son verbe, calme une foule d'abord récalcitrante, en passant celui qui possède le don de lire dans les pensées, nombreuses sont les occasions d'observer les multiples variantes de ce phénomène.

Mais c'est à l'occasion d'une performance artistique que la présence de cette force se manifeste le plus clairement. D'où vient que deux prestations de valeurs apparemment semblables ont un écho si radicalement différent dans un public composé des mêmes éléments ? En quoi consiste ce « je-ne-sais-quoi » qui fait que dans un cas, le public écoute en retenant son souffle, et dans l'autre, pourtant tout aussi admirable, il reste froid et indifférent ? L'homme de l'art connaît trop bien le fonctionnement technique pour ne pas se laisser influencer sans le savoir par son déroulement ; il sera donc toujours moins sensible à l'aspect transcendant d'une prestation. Le fort impact d'une performance artistique, lorsqu'il ne semble justifié par aucune cause précise, reste parfois pour lui un phénomène inexplicable naturellement. Toutefois, les prestations médiocres d'artistes dont le nom est, pour le grand nombre, auréolé de prestige et nimbé d'inafaillibilité n'appartiennent pas à cette catégorie (force de suggestion du nom). Il s'agit d'une grandeur qui échappe jusqu'ici à toute forme de contrôle, d'un phénomène qui se situe véritablement « dans l'air », attendant seulement qu'un inventeur vienne mettre cette onde sans fil au service de l'humanité. Nos propres performances artistiques, elles aussi, provoquent des effets très différents selon la présence ou l'absence de cette force mystérieuse. Peut-être faut-il ici tenter de dégager ce qui peut être consciemment examiné et compris, à la lumière de la pleine conscience. Voici la question qu'il faut se poser : **Après avoir réalisé deux prestations, l'une ayant produit beaucoup d'effet et l'autre très peu, et les avoir soumises toutes les deux à une analyse rétrospective, puis-je relever une différence radicale, concernant mon état psychique, entre les deux prestations artistiques ?** On ne peut y répondre que par la pratique. À l'artiste suffisamment désireux de savoir pour rechercher, dès le dernier son éteint, le lien entre l'effet et sa cause, deux constatations s'imposeront :

- 1) pour fasciner l'auditeur, il faut **soi-même** être envoûté, possédé par sa performance. La force de l'impression produite sur l'auditeur est toujours en raison directe de la force de l'expression du joueur. L'effet produit sur les personnes extérieures repose sur la force de la conviction avec laquelle on défend quelque chose. L'enthousiasme est contagieux.
- 2) Plus l'interprétation vient du **subconscient**, plus elle trouve facilement le chemin du **cœur** de l'auditeur. Plus le joueur est **conscient**, plus il se connecte immédiatement à l'**intellect** critique de l'auditeur.

Dans la pratique : lorsque l'artiste décompose son jeu **consciemment**, lorsqu'il vérifie chaque fibre, qu'il se réprimande intérieurement pour les erreurs, se réjouit de ce qui marche, et savoure avec plaisir le point culminant, l'impression de l'auditeur sera elle aussi consciemment décomposée, et ne se soumettra pas sans filtre à la prestation. Dans l'interprétation musicale, les points culminants sont souvent inconscients et involontaires : on les atteint dans une sorte de transe, en oubliant aussi bien son monde intérieur que le monde extérieur. L'effet correspondant sur l'auditeur paraît le plus souvent incompréhensible à l'interprète, car l'existence de ces processus intérieurs est totalement inconsciente. Partant de l'expérience pratique, on peut dire sans ambages que la **capacité d'enthousiasme**, l'**élimination**, autant que possible, de **toute activité intellectuelle**, et le fait de favoriser tout ce qui permet de se **déconnecter du monde extérieur**, augmentent la force de suggestion d'une prestation.

La **capacité d'enthousiasme** du joueur, sa disponibilité intérieure à laisser agir sur sa sensibilité les différentes formes de beauté, se communique d'elle-même à l'auditeur. Cette qualité s'observe déjà chez l'enfant violoniste, lorsqu'il chante ses mélodies préférées dans ses heures de loisir⁴. La voix parlée modulée⁵ et la voix chantée sont, là aussi, l'expression la plus immédiate des émotions humaines. La capacité d'enthousiasme est pour le concertiste de notre époque d'une grande importance pratique, car la vie des concerts modernes contraint à jouer très souvent les mêmes programmes, ce qui risque d'émousser la sensibilité. Or, seule une musique de très grande valeur peut rencontrer à chaque fois notre sensibilité. Pour le répertoire de violon courant, il faut que le talent violonistique intègre une solide disposition psychique, moins raffinée sur le plan purement artistique, qui nous permette de faire preuve d'un certain enthousiasme, même pour la part plus conventionnelle de notre répertoire. Cette capacité à se stimuler **artificiellement** est pour le concertiste moderne une nécessité pénible. Le pianiste qui fait des soirées dédiées à Chopin n'a pas besoin de tirer son enthousiasme d'autre chose que du contenu des œuvres qu'il joue. Quant à nous, la pauvreté de notre matériau, alliée aux concessions au goût de la masse qui accompagnent inévitablement la plupart des concerts de violon, font que le soliste professionnel doit compléter son enthousiasme naturel par un autre, plus artificiel, issu d'une source moins pure, qui s'appuie moins sur l'esprit de l'œuvre elle-même que sur la beauté sensuelle des moyens mis en jeu. Il est important de savoir, dans la pratique, que l'on peut lutter efficacement contre une perte momentanée d'envie, contre un épuisement de la faculté d'enthousiasme, en utilisant le **chant**. Pour l'expression de notre vie intérieure, passer par les cordes vocales est infiniment plus direct et plus simple que de faire le détour par les bras, le violon, l'archet et les cordes. Le chant nous ramène aux sources primitives des émotions humaines et animales, et rétablit instantanément le lien parfois interrompu entre impulsion et exécution, constituant ainsi un contrepoids naturel au relâchement spirituel. Au violoniste qui souffre de « panne de la sensibilité », il faut conseiller de pratiquer régulièrement le chant.

La **résistance nerveuse**, ce que l'on appelle parfois chez les artistes « avoir des nerfs », n'a rien à voir avec le fait de manquer de sensibilité nerveuse. Le système nerveux du musicien doit au contraire être en état de réagir immédiatement aux stimulations internes et externes. Nous faisons une différence entre les comportements des nerfs **avant** et **après** une prestation. Une constitution nerveuse saine et adaptée à notre métier se manifestera différemment dans ces deux moments : l'excitation avant de jouer, inévitable et même nécessaire, accompagnée de vifs sentiments déplaisants, doit faire place, lorsqu'on monte sur scène, à un extraordinaire désir, qui se concentre uniquement sur la restitution de l'œuvre et écarte absolument tout ce qui peut la perturber. La détente psychique qui suit suscite bientôt un intense besoin de repos, qui se résout en un sain sommeil.

⁴ Le petit élève musicien, flânant dans les rues, l'air absent, sa boîte de violon à la main, et fredonnant avec ferveur la pièce qu'il est en train d'étudier, est l'une des silhouettes typiques de la grande ville.

⁵ Est-ce un hasard si la race juive, dont le talent pour les instruments à cordes frottées est si frappant, utilise une manière de parler si chantante ?

L'interprète **inadapté** sur le plan nerveux entre au contraire, avant d'apparaître en public, dans un état déplorable. Ses fonctions corporelles sont dérangées. Toute sa vie émotionnelle est perturbée sous la pression de son anxiété. Sur scène, cet état s'accroît encore, produisant de graves conséquences sur la technique, la capacité d'association (la mémoire) et sur le ressenti psychique. La déprime morale qui suit inévitablement débouche le plus souvent sur l'exigence de changer de métier. On ne peut rien faire pour de telles natures malheureuses. À quoi leur servent toutes les belles qualités qu'ils développent entre leurs quatre murs ? Sur scène, elles leur feront toujours défaut. Le critère d'un système nerveux adapté à notre profession est justement la possibilité de transmuter les inévitables sentiments déplaisants qui précèdent l'entrée en scène en sensations agréables de disponibilité psychique et de puissance spirituelle pendant l'interprétation. Celui qui ne peut accomplir cette transformation apparaît comme inadapté au métier de concertiste.

L'élan vers le progrès et la perfection est une force intérieure qui nous pousse à améliorer continuellement nos prestations. Le développement idéal d'un violoniste prend à peu près l'allure suivante : étant enfant, le futur artiste professionnel pose les bases solides d'un savoir-faire artisanal, sous la forme d'une éducation de l'oreille et de l'apprentissage d'un mécanisme fondé sur des principes naturels, tandis que son professeur, par son exemple vivant, lui fait assimiler les règles fondamentales de la rythmique musicale et du phrasé. Petit à petit, il commence à comprendre que ses capacités doivent servir des buts plus élevés. Le jeu du violon comme **moyen d'expression** se révèle à lui au moment même où, entrant dans l'adolescence, il s'approprie un monde nouveau de sentiments. Peaufinant et perfectionnant inlassablement sa technique, il trouve en même temps une certaine satisfaction à traquer et à éliminer les insuffisances techniques de détail. Pourtant, il doit suivre constamment la grande ligne de son évolution, dont le cours lui est prescrit par ses dispositions psychiques. Il doit prendre garde à ne pas se perdre dans de petites arguties techniques, mais à ne pas non plus blesser sa nature profonde en endossant des éléments d'expression qui lui seraient fondamentalement étrangers.

Il atteindra ainsi peu à peu la maturité pour jouer en concert, et montrera sur la scène s'il possède ce complexe de qualités musicales, humaines et violonistiques qui lui permettront de transmettre aux auditeurs les grands chefs-d'œuvre du **passé**, ainsi que les créations **contemporaines**. Dans le même temps, des événements psychiques de différentes natures auront favorisé et influencé sa vie émotionnelle de telle sorte que les contours d'une personnalité bien définie commenceront à se dessiner. Avec le temps, il se trouve à l'étroit dans le répertoire soliste de son instrument, et sent que son développement futur a besoin du cadre large de l'activité de **musique de chambre**. Il connaît alors la joie la plus pure de l'activité artistique désintéressée, qui se répercute à son tour de façon fructueuse sur son activité de soliste. Peut-être ressent-il également le besoin, au lieu de son instrument, d'endosser et de maîtriser le corps sonore complexe de **l'orchestre**, ou même de créer quelque chose de sa **propre** invention. Il atteint ainsi peu à peu un âge qui lui fait penser à mettre ses capacités et son expérience au service des générations futures : à **enseigner**. Peut-être, au soir de sa vie, qui signifie dans ce cas l'adieu à sa carrière, aura-t-il le sentiment réconfortant d'avoir contribué, dans la mesure de ses forces, à poser quelques pierres à l'édifice de la culture musicale.

Mais tout développement extérieur ou intérieur, ce « flux » de la personnalité, suppose une qualité comme force motrice, sans laquelle la progression est impossible : c'est l'élan perfectionniste, avec la perfection comme horizon. **L'élan vers la perfection**, le souhait d'améliorer constamment ses prestations, constitue le moteur de la volonté le plus puissant que nous ait donné la nature sur le chemin de la vie.

Parallèlement au besoin d'amélioration, on trouve l'**insatisfaction** partielle ou totale par rapport à ce qu'on a déjà atteint. Ces deux qualités, qui se complètent mutuellement, constituent la véritable force motrice de tout talent exceptionnel. Le véritable élan perfectionniste trouve sa récompense dans l'élévation de la performance. Dans notre profession, il naît du besoin intérieur de monter au sommet de ses capacités, pour l'amour de la chose elle-même, sans considération pour les honneurs extérieurs. Il donne l'impulsion pour éliminer les faiblesses techniques. L'aspiration à l'**idéal** nous aide à

reconnaître nos faiblesses intérieures et à les atténuer. Tant que l'artiste est envahi par cette exigence, aucune régression n'est à redouter, et lorsque ces dernières deviennent inévitables, avec l'âge, il reste du moins, en guise de réconfort moral, l'illusion de l'espoir éternel.

En revanche, si l'on ne prend pas en compte les données immuables du talent naturel, si l'artiste veut atteindre l'inaccessible, s'il s'éprend de chimères, alors nous avons affaire à l'obstacle d'un perfectionnisme exagéré (voir p. 165 et suivantes). *Le mieux, c'est l'ennemi du bien*⁶.

Posséder des qualités qui semblent favoriser le jeu ne signifie pas qu'elles sont disponibles n'importe quand et prêtes à entrer en action au moment voulu. Il existe des obstacles internes et externes qui s'opposent à la réalisation de nos intentions artistiques lorsque nous jouons en public. Expliquer leur nature et trouver les mesures adaptées pour les neutraliser, voilà l'objet du prochain chapitre.

⁶ En français dans le texte (NDT)

IV - Les obstacles lors de l'exécution publique

La restitution en public d'une œuvre artistique se donne pour but de faire connaître celle-ci à un grand nombre d'individus. L'exécutant sert donc d'intermédiaire entre le compositeur et l'auditeur. Ce principe suffit en grande partie à fonder l'éthique de notre profession : nous devons avant tout être au service de l'œuvre, dans la mesure où son contenu spirituel mérite d'être diffusé au grand public¹.

Les résultats de nos années d'études et de notre éducation artistique et éthique doivent converger vers le moment de l'exécution publique. C'est le moment où nos qualités comme nos défauts apparaissent enfin clairement. L'état appelé « **disposition favorable** » n'est rien d'autre que la victoire des forces favorables sur les obstacles. Il n'est pas difficile de construire l'image idéale de la « disposition favorable ».

L'artiste monte sur scène en ayant conscience de sa mission. Il doit mettre en évidence, pour l'auditeur, la beauté d'une pièce, grâce à la perfection des moyens dont il dispose, et l'associer au plaisir qu'il ressent lui-même en jouant. Ses forces psychiques et physiques se reflètent dans l'œuvre à exécuter. Toute sa **concentration** s'y porte. Il n'a plus clairement conscience du monde extérieur, il s'oublie lui-même. Sa vision intérieure de l'œuvre d'art, de son contenu, l'époque à laquelle elle a été écrite, lui tracent la route à suivre, dans un langage connu de lui seul. Un sentiment particulier de bien-être s'empare de lui. Il est justement satisfait de sa parfaite sécurité technique, obtenue grâce à une préparation de fond, plein d'un sentiment de puissance et d'une sorte de plaisir esthétique correspondant au contenu de l'œuvre. Un fort élan intérieur le pousse à dévoiler à l'auditeur tout ce qui l'émeut, tous les recoins les plus secrets de sa vie intérieure. Le contenu spirituel de l'œuvre éveille en lui des sentiments familiers. L'idée que sa mémoire puisse lui faire défaut lui est étrangère ; il n'a aucune peur d'un accident technique, et prend plaisir à utiliser ses propres moyens techniques. L'instrument, la mèche, les cordes, l'accord du violon sont en parfait état. Une acoustique favorable augmente le plaisir du son et aiguise encore sa sensibilité. Il a à peine conscience de l'accompagnement de piano ou d'orchestre car, en tant qu'élément du tout, il n'apporte jamais de perturbation. Dans un tel état psychique extrêmement favorable, il est en situation de ressentir tout ce que l'œuvre contient de valeur émotionnelle, et d'exprimer du même coup tout ce qu'il ressent lui-même.

Cette image idéale, que notre imagination nous fait miroiter comme un mirage, n'est presque jamais atteinte en réalité. L'énumération de ses différents éléments doit surtout servir à prendre conscience des différents obstacles intérieurs et extérieurs qui s'opposent à la réalisation de nos intentions artistiques, et à entreprendre de les combattre. Je considère cette recherche et cette élimination des obstacles corporels et psychiques comme la tâche la plus importante pour la formation des violonistes concertistes.

La **concentration** est le rassemblement de différents éléments vers un objectif commun. La concentration pendant une prestation est le prérequis pour que toutes les fonctions de nos organes sensoriels soient disponibles en vue de l'exécution de nos projets artistiques. Si l'un de ses organes sensoriels, comme l'oreille ou l'œil, est sollicité par un événement extérieur, donc distrait, ou bien s'il se déroule dans notre cerveau un processus mental qui gêne la prestation, alors la concentration fait défaut. Une concentration absolue se traduirait donc par le fait que le joueur oublierait le monde extérieur et s'oublierait lui-même totalement. Il n'en aurait même plus conscience. La capacité de penser serait suspendue pendant la durée de la prestation, le subconscient au contraire, resterait dans

¹ Nous nous plaçons néanmoins, dans ce cas, en contradiction immédiate avec les pratiques en usage de nos jours dans les concerts de violon. Nous reviendrons sur ce sujet lorsque nous traiterons des programmes de concert.

une activité intense². Ce n'est qu'à la fin de cette prestation presque inconsciente que le joueur revient en quelque sorte à la vie extérieure et rétablit le lien avec le monde environnant. Nous avons tous, plus ou moins souvent, fait l'expérience de ce détachement de toute réalité, et pu apercevoir, derrière le rideau, le surnaturel qui nous est habituellement caché. Nous ne pouvons que désirer cet état, pas le provoquer intentionnellement. Au mieux pouvons-nous constater, lorsque nous avons besoin d'une extrême concentration, quels sont les obstacles qui nous barrent la route.

Nous pouvons ainsi distinguer :

- a) Les obstacles **spatiaux**
- b) Les obstacles **corporels**
- c) Les obstacles **violonistiques**
- d) Les obstacles **visuels**
- e) Les obstacles **acoustiques**
- f) Les obstacles **purement psychiques**

a) Obstacles spatiaux

Il s'agit d'obstacles extérieurs à la personne de l'interprète et à son instrument, provoqués par certaines particularités de la pièce environnante. D'abord, la **scène**. On ne saurait croire à quel point cet élément, en apparence si anodin, peut avoir une influence défavorable. C'est la scène **fraîchement lavée**, frottée à fond avant le concert en l'honneur de ce jour exceptionnel, surtout dans les petites villes de province. Le soir, l'humidité s'évapore et donne naissance à d'invisibles nuages de vapeur, favorisés par la chaleur, qui enveloppent l'instrument et les cordes, donnent au violon un son enrôlé et dérèglent les cordes et l'instrumentiste. Les **grincements** du parquet, souvent dus à l'utilisation d'un bois trop jeune, font partie des obstacles acoustiques. Ils accompagnent plus volontiers les coups d'archet accentués, du fait des mouvements énergiques du corps qui sollicitent davantage le podium. Le danger existe donc de restreindre instinctivement les mouvements du bras droit, par peur de ces bruits, au préjudice de l'expression générale. De même les riches **décorations florales** qui accompagnent souvent les fêtes anniversaires de célèbres compositeurs ou chefs d'orchestre, placées sur la scène ou devant elle, augmentent l'humidité de l'air et influencent défavorablement l'acoustique. Si la scène est trop **en pente**, comme c'est souvent le cas dans les théâtres, l'interprète penche trop en avant et court le risque de perdre l'équilibre³. La scène peut aussi être trop **haute**, circonstance fatale pour les joueurs souffrant de vertige ou d'agoraphobie, qui ont la sensation de se tenir au bord d'un abîme.

Le **manque de place** peut parfois devenir, surtout pour un soliste qui joue avec orchestre, une gêne qui dure toute la soirée. Claustrophobie dans toutes les directions. Trop près du premier pupitre des violons, il craint de le heurter. Du reste il entend de bien trop près les premiers violons. S'il se recule un peu trop, la baguette du chef le gêne, tandis qu'immédiatement devant lui s'ouvre un précipice. Mais malheur à lui, si en plus de toutes ces limitations spatiales, il est accompagné par un chef « de grande amplitude », pour lequel une battue n'est valable qu'au-delà d'un mètre de circonférence. Les inévitables collisions qui en résultent ont déjà infligé leurs dommages durables à de nombreux instruments et amis. Citons encore ici l'apparition, pourtant fondamentalement réjouissante, du podium rond, dédié en propre au soliste. L'artiste, en plus de tous les maux déjà cités, doit alors souffrir aussi des effets de l'enthousiasme des auditeurs, qui n'est pas seulement chaleureux en lui-même,

² Il y a quelques années, **Fritz Kreisler** fut contraint, suite à diverses circonstances, de jouer à New York le concerto en la majeur de Mozart alors qu'il était très malade et pris d'une forte fièvre. Il raconte qu'il joua dans un état de totale inconscience, ayant perdu tout sentiment de responsabilité, sans aucun obstacle, pénétré de vagues et agréables sensations.

³ C'est probablement pour cette raison que **Ole Bull** jouait toujours avec des chaussures sans talons.

mais aussi générateur de chaleur. S'il prend à cœur sa prestation, le joueur doit avant de commencer se créer, sans scrupules, un espace suffisant pour se mouvoir.

Venons-en à la **température** de la salle. Le thermomètre devrait toujours rester entre 20 et 24° Celsius. Dans les salles trop **froides**, l'émission du violon est moins bonne, les doigts ne se réchauffent pas assez, leur extrémité reste dure et malhabile, les crins de l'archet sont trop tendus. S'il fait trop **chaud**, la transpiration apparaît, l'instrument se désaccorde, le son est enroué, les doigts glissent sur la touche comme sur une planche savonnée, la sûreté de la main est notablement perturbée. Seule une longue expérience apprend au joueur les contre-mesures à appliquer. D'abord, il doit s'efforcer de tester **lui-même** la température de la salle quelques heures avant le concert. Il reste alors suffisamment de temps pour la modifier dans un sens ou dans un autre. L'uniformité de température entre la salle et la **loge** de l'artiste est aussi très importante. Car la température de la salle est en partie relative, dans le sens où elle paraîtra d'autant plus chaude que la loge sera froide, et inversement. Dans ce cas, il est bon de se rendre discrètement dans la salle de concert quelques minutes avant le début pour habituer l'instrument à la température. Du reste, l'utilisation de la corde de mi en acier, devenue habituelle au cours de la dernière décennie, a notablement réduit les dangers si funestes de la chaleur pour l'accord. On entre sur scène aujourd'hui avec un sentiment de sécurité bien plus grand qu'à l'époque où, même avec le meilleur début, un joueur ne pouvait être prémuni contre une fin terrifiante, causée par une corde de mi en boyau qui se détend, file, siffle et finalement se rompt. Lorsque les violonistes d'un certain âge considèrent toutes les contrariétés qui auraient pu leur être épargnées s'ils avaient été, dès le début de leur carrière, libérés de la corde de mi en boyau, ils ne peuvent réprimer un sentiment amer d'avoir été si mal conseillés par ceux qui entretenaient alors le mythe de l'infériorité du métal.

b) Obstacles corporels

Le sentiment de bien-être corporel, ou du moins l'absence de sensations dérangeantes ou douloureuses, contribue beaucoup à la réussite d'une prestation. L'état général favorable qui en résulte suppose une certaine **hygiène**, dont on ne peut transgresser sans dommage les règles jusqu'ici non écrites.

La consommation d'**alcool** doit être absolument proscrite les jours de concert. On peut reposer la question autant que l'on veut, l'expérience nous apprend toujours que les boissons alcoolisées, en diminuant la sensibilité des nerfs, nuisent à notre performance en général, et en particulier à la légèreté et à la précision des muscles de la main et du bras, tout en augmentant la sudation. On connaît certes des exemples de chanteurs de premier plan qui prennent ce genre de stimulants avant d'entrer en scène, prétendument avec succès ; mais pour les instrumentistes, ces boissons présentent seulement les caractéristiques d'un poison paralysant. Après les concerts, consommées avec modération, elles ont moins d'effet dommageable sur l'artiste, car il se passe généralement au moins vingt heures, avec repos à volonté, avant la prochaine apparition publique. Il faut cependant mettre sévèrement en garde contre l'étalement de la soif lancinante qui suit généralement le concert par des boissons alcoolisées pures⁴.

On sait que l'effet stimulant du **café** et du **thé** est dû à l'augmentation de l'activité cardiaque qui suit leur absorption. Cette augmentation est cependant le plus souvent déjà présente avant les concerts. Une fréquence cardiaque excessive provoque des troubles nerveux et un manque de sûreté des mains. C'est pourquoi il convient de renoncer à cette consommation quelques heures avant le concert. L'excès de consommation de **tabac**, surtout sous la forme de cigarettes, est extrêmement nocif⁵, tandis que fumer avec modération des cigares ou la pipe n'a pratiquement aucune conséquence dommageable. Le **mode de vie** général de l'artiste concertiste doit être placé sous le signe d'une saine modération. S'il prend son métier au sérieux, s'il veut conserver ses forces en bon état de marche le plus longtemps possible, il doit éviter toute forme d'excès. Avant tout, il lui faut un **sommeil** réparateur sans moyen artificiel. Je suis un partisan convaincu de la sieste avant toute prestation publique⁶. Il faut toutefois terminer la sieste au moins trois heures avant le début du concert, pour éviter d'avoir les nerfs engourdis, endormis, et la sensibilité amoindrie. De même il est difficile d'obtenir, lorsque les concerts ont lieu à des heures inhabituelles, comme 11h du matin ou 16h, cette réactivité moyenne des nerfs qui ne verse ni dans l'excessive irritabilité, ni dans l'insensibilité flegmatique. Le matin nous sommes davantage enclins au travail qu'au concert ; notre sentiment de responsabilité augmente de façon malade. La lumière naturelle qui remplace l'habituelle lumière artificielle nous fait sortir de nos rails psychiques. Même nos fonctions corporelles sont en désordre, car au lieu d'être approvisionnés en nourriture physique comme nous en avons l'habitude, il nous faut au contraire dépenser une grande quantité d'énergie psychique. D'où les redoutables « générales publiques » aux environs de midi ! En début d'après-midi, il nous manque à nouveau cet équilibre psychique qui suit favorablement la sieste. Il faut donc toujours s'efforcer de repousser aux heures habituelles de la soirée ses propres concerts importants. Le meilleur moment pour **se nourrir** se situe, au plus tard, deux heures avant d'entrer en scène. Au-delà, toute absorption de nourriture a nécessairement des effets perturbateurs. Je trouve dommageable de ne rien manger du tout, comme le font beaucoup d'artistes, dont la résistance doit

⁴ Selon mon expérience, un mélange d' ¼ de vin léger avec ¾ d'eau gazeuse est la boisson la plus digeste après les concerts.

⁵ **Wieniawski, Felix Mottl**, et d'autres, sont morts prématurément des conséquences de ce vice.

⁶ L'état de l'artiste concertiste est souvent sérieusement fragilisé par les hôtels bruyants où il ne peut s'endormir. Les bouchons d'oreille usuels n'obtiennent pas assez le conduit auditif pour empêcher les bruits dérangeants et permettre au système nerveux d'atteindre le repos. Depuis bien des années, j'utilise mon propre système, à base de tampons d'ouate malaxés avec de la lanoline anhydre (et non la lanoline crème pour la toilette) pour former une masse ayant la consistance de la cire.

en souffrir sur la durée⁷. Une **promenade** de deux heures les jours de concert produit un effet rafraîchissant et distrayant. En revanche, il faut éviter tout **rapport social** immédiatement avant le concert, car cela réclame une dépense nerveuse qui devrait être entièrement réservée pour la prestation publique. Le calme, le recueillement, une bonne lecture favorisent la concentration, tandis qu'une bruyante compagnie la détruit. Les fans, les collègues, les chasseurs d'autographes doivent tous être maintenus sans ménagement à la porte de la loge, car leurs banalités détournent l'artiste de sa tâche et augmentent sa nervosité.

La **respiration** doit être régulière, calme et sans à-coups. Retenir involontairement l'air, c'est-à-dire bloquer le souffle en contractant le diaphragme, produit un effet nuisible. Cependant, un contrôle conscient du souffle durant une prestation est sans aucun doute mauvais, car il maintient la conscience en éveil et détourne d'aspects bien plus essentiels. Des exercices de gymnastique respiratoire, du type de ceux que pratiquent les chanteurs, sont utiles pour tous, au-delà même des violonistes. Beaucoup d'enseignants conseillent de prendre plusieurs respirations profondes, avant le début d'une prestation, pour s'apaiser. De fait, la plupart des violonistes respirent profondément, de manière totalement inconsciente, avant une attaque d'archet, en particulier ceux qui, instinctivement, ont en tête un idéal vocal.

Le comportement des organes respiratoires et du larynx **pendant** une exécution mérite un paragraphe spécifique. Les pianistes notamment ont pris l'habitude, ces dernières années, de pimenter leurs interprétations par des bruits semblables à des cris d'animaux. On chuinte, on grogne, on ronfle, on gémit, on iodle, on crie, on pleure, on chante dans l'extrême grave et dans l'extrême aigu. Si l'on demande aux personnes concernées quel but elles poursuivent avec ces bruits de la nature, on reçoit toujours la même excuse gênée : elles n'auraient prétendument pas conscience de ces éruptions. Ceci n'est évidemment pas conforme aux faits. Il est impensable que des bruits perceptibles au dixième rang d'une salle ne soient pas audibles pour celui qui les émet. Il s'agit là, incontestablement, d'un comportement intentionnel. La cause en est l'insatisfaction du pianiste par rapport à la production sonore idiomatique de son instrument. Le son du piano est extrêmement puissant à l'instant de la frappe, puis s'éteint lentement. Il ne tient pas, il résonne seulement. En chantant ou en grommelant en même temps, le pianiste tente de créer pour lui-même l'illusion d'un soutien du son, dont il a absolument besoin pour son inspiration. Il reçoit une satisfaction intérieure supplémentaire de cette visible participation du larynx. La seule question est de savoir si le résultat sonore en est amélioré. Je ne le crois pas. Dans le processus de jeu, toutes les forces morales et physiques devraient se concentrer sur les organes qui ont la tâche immédiate de produire le son. Certes, l'activité des bras peut être soutenue et améliorée par certaines images intérieures. Celles-ci doivent cependant se produire involontairement et de façon non systématique. Prises comme « méthode », elles impliquent, outre les phénomènes sonores dont il ne faut pas sous-estimer le caractère dérangeant pour l'auditeur, un détournement perturbateur de l'expression des organes principaux vers les organes secondaires, un égarement dans des chemins de traverse, accompagné d'une perte d'énergie. Pour nous violonistes, cette manière de faire est interdite, à l'évidence, sur la durée, car la minceur du son de notre instruments rend les bruits perturbateurs bien plus dérangeants encore que pour un instrument plus puissant. Si le violoniste ressent le besoin confus de stimuler son exécution grâce à l'immédiateté du chant, il peut bien chanter la pièce concernée avant de la jouer au violon. J'ai moi-même essayé parfois, avec succès, de chanter tout en faisant les mouvements de la main gauche, dans les cas où la capacité d'expression de cette dernière semblait en retrait par rapport à celle de la main droite. Le résultat était le report de l'expression vers la main gauche sous la forme d'un vibrato plus animé.

Nous en arrivons aux obstacles physiques les plus importants : les **mouvements rythmiques du corps** excessifs, fautifs, ou bien encore totalement absents. Nous avons déjà évoqué ce sujet à propos de la

⁷ Il en va autrement pour les chanteurs : un estomac plein empêche chez eux le fonctionnement si important du diaphragme, et la liberté de la respiration en général.

position écartée des jambes⁸. Leur importance vient de ce que ces mouvements anarchiques ont un effet défavorable sur la technique, mais surtout sur la capacité d'expression. Si l'on excepte les mouvements en quelque sorte utilitaires des deux bras, on peut diviser les autres mouvements en trois catégories : ceux de la tête, ceux du haut du corps, et ceux du bas du corps. Nous devons maintenant, nous appuyant sur notre expérience, tenter d'établir en général si des mouvements sont nécessaires, puis lesquels sont nuisibles, lesquels sont utiles, et lesquels sont indifférents.

1) Position et mouvements de la tête

Le rôle de la tête est de fournir un soutien solide à l'instrument en le fixant avec l'aide de la clavicule ou de l'épaule. En outre, son contact étroit avec le violon exerce une grande influence sur la portée des vibrations⁹. Les mouvements de la tête peuvent aller sur le côté ou en avant.

Mentionnons d'abord rapidement les mouvements de passage de la tête de la position droite à une position penchée. Par « penchée », je ne désigne pas seulement la position où l'oreille gauche est proche du corps de l'instrument, mais aussi celle où, la tête tournant vers la droite, l'oreille gauche ne se trouve plus au-dessus de la mentonnière, mais plutôt au-dessus du cordier. Les vibrations pénètrent alors bien plus directement dans le conduit auditif. Cette position correspond le plus souvent à un besoin intuitif de vivre et de sentir les vibrations plus intensément, et peut donc sembler légitime au regard de cet objectif. Par ailleurs, l'inclinaison de la tête est une mesure efficace et instantanée contre une mauvaise concentration. Les joueurs impulsifs auront toujours une prédilection pour cette position, alors qu'elle mettra mal à l'aise les joueurs réfléchis, qui reviendront dès que possible à une tête droite.

D'une autre nature sont les brefs mouvements de tressaillement de la tête, qui ne changent pas durablement sa position. Ils viennent toujours en réaction aux rapides mouvements du bras droit, et apparaissent donc dans les coups d'archet accentués. Ce n'est donc pas seulement l'archet qui produit les accents : il reçoit dans une certaine mesure l'aide de la tête. Je rejette absolument ce type de mouvement, que je considère comme une mauvaise habitude, pour les raisons suivantes. D'abord il s'agit d'un gaspillage d'énergie. Tous les mouvements effectués pendant le jeu doivent favoriser l'expression musicale : or les accents de tête affaiblissent les accents d'archet, puisque la quantité d'énergie à notre disposition se divise en deux. Deuxièmement, secouer la tête en permanence provoque une tendance à la migraine, ainsi qu'un effort psychique et physique supplémentaire. Tous ceux qui pratiquent la gymnastique de chambre savent que les vifs mouvements de la tête font partie des exercices les plus épuisants. Enfin ils produisent un surcroît de transpiration. En tant qu'enseignant, j'ai maintes fois constaté que la capacité d'expression de ces joueurs ne se manifeste que **partiellement**, ce qui se comprend aisément au vu de ce gaspillage d'énergie. Du point de vue esthétique, l'impression est presque bizarre, car ces mouvements brefs, saccadés, sans motif, évoquent ceux d'un pantin.

Je ne néglige aucun moyen pour aider les élèves à remédier à ce défaut. On n'y parvient jamais en interdisant simplement ces mouvements ; il faut plutôt tenter de les remplacer par des mouvements plus rationnels, avant tout par des oscillations rythmiques du bas du corps dans l'articulation de la hanche (voir p. 147).

2) Position et mouvements du haut du corps

Par « haut du corps », j'entends l'ensemble formé par la tête et le tronc. On peut, en jouant, bouger le haut du corps **sur le côté** (à droite ou à gauche), **en avant** ou **en arrière**. On suppose pour l'instant que le bas du corps reste immobile.

⁸ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, p. 16

⁹ Il est bien connu que la magie d'un beau son de violon disparaît instantanément lorsque, jouant en 3^{ème} ou 4^{ème} position, on ne tient plus l'instrument qu'avec le plat de la main contre la caisse et qu'on soulève simultanément la tête.

Le **mouvement latéral vers la droite** est utilisé le plus souvent lorsque la mobilité de l'arrière-bras droit est insuffisante dans l'articulation de l'épaule. En effet, si l'on penche le haut du corps vers la droite, l'arrière-bras droit n'a plus besoin de s'élever aussi haut pour atteindre les cordes graves. Les seconds violons, dans les orchestres, affectionnent ce mouvement du corps, car ils doivent souvent jouer sur les cordes graves et sont vite fatigués par cette élévation constante de l'arrière-bras droit. Cette habitude est certes à déplorer, même si elle ne semble pas sans fondement. Mais si, dans le jeu d'un soliste, le haut du corps penche habituellement vers la droite dès qu'il s'agit d'utiliser la corde de sol ou de ré, alors l'enseignant doit s'y opposer de la manière la plus radicale. Ce comportement est caractéristique d'une insuffisance dans le mouvement de rotation de l'arrière-bras dans l'articulation de l'épaule. La conséquence pratique est un affaiblissement du son sur les cordes graves. Ce son de la corde de sol, si idiomatique du violon, qui ne produit tout son effet que s'il est à la fois plein et juteux, rond et élastique, se manifeste d'autant mieux que l'arrière-bras est porté haut, et avec lui toute l'épaule, et que la position du haut du corps et du violon restent inchangées, venant le moins possible à la rencontre de l'archet. La source d'énergie dans le bras droit (l'épaule et le haut du bras) doit être placée au-dessus du niveau de la corde. L'inclinaison vers la droite du haut du corps a toujours comme contrepartie l'abaissement artificiel de l'épaule et doit être, de ce fait, fondamentalement rejetée.

Correction : en jouant sur les cordes de ré et de sol, pencher un peu exagérément le corps vers la gauche, afin de devoir élever un peu exagérément l'épaule droite. Conserver cette mesure jusqu'à ce que le haut du corps cesse de lui-même de pencher à droite.

Inclinaison vers la gauche du haut du corps. On l'utilise souvent inconsciemment lorsque, jouant sur la corde de mi, on craint que l'archet ne touche un endroit de son habit ou même ne **reste accroché** à un bouton. Cette posture est donc nécessaire pour les violonistes corpulents donc le ventre pointe vers l'avant. Deux inconvénients sont à noter : l'excès de charge qui en résulte sur la jambe gauche, et l'élévation exagérée de l'épaule droite, très fatigante à la longue. Mais par ailleurs, cette position offre des avantages pour la sonorité. Le son paraît plus intense, plus solide, plus expressif, le jeu en général plus impétueux. Pour quelle raison ? Difficile à dire. J'ai tendance à penser personnellement qu'avec cette position, la capacité de transmission du son par le corps est mieux utilisée et que la projection dans la salle environnante est ainsi plus complète. En général on pense seulement à la diffusion **immédiate** des vibrations dans la salle. On ne s'est encore jamais soucié, à ma connaissance, de la transmission des vibrations du violon et du corps de l'instrumentiste vers le sol sur lequel nous nous tenons¹⁰.

Quoi qu'il en soit, il n'y a rien à objecter à un joueur qui préfère pencher le haut du corps vers la gauche, tant que la jambe gauche et le bras droit le supportent. Si ce choix est fait en raison des avantages qu'il procure pour la sonorité, il faut cependant dire que ces avantages ne se manifestent qu'au début, et disparaissent par la suite.

Inclinaison en avant du haut du corps. Le mouvement vers l'avant du haut du corps va souvent de pair avec son inclinaison vers la droite, et sert à faciliter aux joueurs ayant des bras trop courts, ou de petites mains, la montée dans les positions élevées. L'inclinaison de l'instrument qui en résulte permet d'atteindre plus facilement la partie haute de la touche. Lorsque ce mouvement est ainsi la conséquence d'une constitution physique particulière, on ne peut rien y opposer. De fait, il existe des violonistes exceptionnels (**Elman**) qui l'utilisent occasionnellement sans le moindre dommage pour la sonorité. Toutefois, si ce mouvement n'est pas lié à des conditions anatomiques, mais seulement à une mauvaise habitude, alors il faut le combattre énergiquement, en particulier chez les élèves. En effet, le plan incliné descendant que forme la corde favorise le glissement de l'archet sur la touche.

¹⁰ Le matériau du sol sur lequel nous nous tenons est d'une importance fondamentale pour la projection du son et pour son effet sur l'auditeur. Sur un sol en verre, le son paraît cristallin, sur un sol en pierre, il paraît dur, et sur un sol en liège, il sonne sourd. Il serait intéressant d'établir expérimentalement quelles différences sonores produisent différents revêtements de sol (bois, cuir, caoutchouc, paille).

Nous savons déjà¹¹ qu'il en résulte une cascade de problèmes de son, entre autres, un point de contact incorrect entre l'archet et la corde, une pression de l'archet exercée trop loin du chevalet, et donc un son terne, sans timbre. Sur le plan visuel aussi, ce mouvement fait un effet défavorable sur l'auditeur, car il donne l'impression que le joueur s'efforce d'accomplir une tâche qui dépasse ses forces.

Inclinaison en arrière du haut du corps. Je reconnais que cette manière de se tenir m'est personnellement très sympathique. L'instrument repose sur un support large ; la poitrine forme une « voûte » plus haute, si bien que le joueur éprouve une meilleure sensation de stabilité. Dans la vie courante, cette posture est l'expression corporelle de la sûreté de soi, de la confiance dans ses propres forces, du courage, tandis que le haut du corps penché en avant exprime pour l'observateur l'absence d'énergie. Du point de vue technique, on évite ainsi que l'instrument « pende » vers le bas : l'archet se rapproche alors automatiquement du chevalet. La vision de cette posture redressée touche agréablement l'auditeur dès le départ et suscite sa confiance.

Pour résumer, on peut dire que les inclinaisons vers la gauche et vers l'arrière du haut du corps appartiennent aux mouvements qui favorisent l'expression, tandis que les inclinaisons vers la droite et vers l'avant font obstacle à l'expression.

3) Mouvements du bas du corps

Ce mouvement est en général exécuté avec les jambes. Celles-ci se balancent avec plus ou moins d'amplitude à partir des hanches. Le haut du corps, pour de simples raisons d'équilibre, ne peut participer que partiellement à ce mouvement. La compensation se produit dans les hanches, où s'établit inconsciemment une relation entre haut et bas du corps qui favorise la stabilité. Extérieurement, l'impression est celle d'un double balancement dont la plus grande amplitude est dans les hanches. Le haut du corps suit librement, tandis que les pieds restent immobiles. Je considère ce balancement en lui-même comme la réaction la plus bénéfique et la plus naturelle aux sentiments qui nous animent pendant le jeu. Toutefois, son application pratique peut porter simultanément en elle toutes les caractéristiques d'un obstacle au jeu. Voici ce que j'entends par là : ce mouvement n'est **bénéfique, favorable**, que si l'organisme le réclame absolument pour évacuer le trop-plein de sensibilité intérieure. Dans ce cas, il représente une activité corporelle dont l'absence aurait à l'inverse un effet de raidissement de toute notre sensibilité. Celle-ci resterait enfermée dans notre âme comme dans une prison, sans pouvoir se communiquer au monde extérieur. Mais si le mouvement de balancement devient une habitude, sans rapport avec les sentiments qui doivent être représentés, s'il est exécuté avec une régularité machinale, alors il devient un élément **défavorable**, un obstacle. Une bougeotte hasardeuse, ininterrompue, fébrile s'accompagne d'un gaspillage d'énergie, affaiblit donc l'impulsion intérieure, et distrait en pure perte des mouvements conscients et ciblés des deux bras.

Correction de la raideur corporelle. J'ai eu assez souvent l'occasion, dans le cadre de mon activité de pédagogue, d'observer des cas de ce genre. Il s'agit la plupart du temps d'individus avec une forte intériorité, chez lesquels, malgré de bons moyens techniques pour la traduire, le trop-plein de la sensibilité ne parvient pas à s'écouler à l'extérieur. Ce sont des personnes intérieurement insatisfaites, qui ne parviennent pas à expliquer l'écart entre la puissance de leurs impressions et l'impuissance de leur expression. Je commence par des exercices de gymnastique **sans violon**, des mouvements de balancement dans les hanches, de grande amplitude des deux côtés. Si l'on essaie ensuite de poursuivre ces mouvements en jouant, une détresse presque grotesque se manifeste tout d'abord. Je commence par faire jouer des sons filés, en faisant suivre au corps la direction des mouvements de l'archet. Il faut que l'élève ait d'abord l'impression qu'il frotte les cordes, non avec l'archet seulement, mais avec tout le corps. Ensuite je fais faire les mouvements du corps dans la direction **inverse** de celle des mouvements de l'archet : donc vers la gauche en tirant, vers la droite en poussant. Puis des études de legato (Rode, caprices n°3, 12, 13), des deux manières : mouvements du corps **avec** puis **contre** le

¹¹ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, p. 76 et suivantes.

coup d'archet. Le mieux pour moi est que l'élève, compte tenu de l'extrême importance du changement visé, se consacre exclusivement, pendant une semaine, à cet exercice, 3 à 4 heures par jour. Au terme de cette période, la tension se relâche, la paralysie disparaît. Le corps sort de sa léthargie, le patient a l'impression d'être soulagé d'un lourd fardeau. Il ne sait pourtant encore rien faire de bon avec cette nouvelle source d'énergie. Tout d'abord, il ne sait pas s'il doit, dans la pratique, se balancer dans le même sens que le coup d'archet ou en sens inverse. Il faut lui dire que son corps, une fois habitué à participer aux processus intérieurs, trouvera lui-même la direction la plus adaptée. Le mieux est donc de laisser ce choix à l'instinct et de ne jamais le déterminer consciemment dans la pratique. Néanmoins, il est utile de savoir que la **direction des balancements** du corps dépend de la **durée des coups d'archet**. Les coups d'archet rapides donnent lieu à des élans du corps dans le sens **inverse** :



car cela favorise le nécessaire raccourcissement du coup d'archet. Sur les notes longues au contraire, le coup d'archet serait inutilement réduit si l'on agissait de la sorte : de ce fait, le corps se meut alors instinctivement dans la **même** direction que le coup d'archet :



Correction du balancement machinal. Il est beaucoup plus difficile pour l'enseignant de trouver les moyens adaptés pour contrecarrer un balancement **machinal** du corps. Il ne s'agit plus ici de libération, le corps est déjà investi ; simplement son expression conventionnelle n'a plus rien à voir avec l'expression intérieure, comme si un acteur accompagnait toujours l'amour ou la haine, le courage ou la peur, du même sourire stéréotypé ou des mêmes poings fermés, sans se soucier des différentes expressions corporelles auxquelles ces différents sentiments donnent lieu. Il n'est pas possible de transformer directement le mouvement lié à une mauvaise habitude en un geste naturel. Il faut d'abord contraindre le corps à l'immobilité (contrôle devant un miroir). Ensuite seulement, nous pouvons, avec toute la prudence nécessaire pour éviter une rechute, reconnecter les fonctions motrices du corps avec nos sentiments, grâce à la méthode précédemment décrite.

J'ai eu très souvent l'occasion d'observer ce mouvement machinal : le corps ne se balance plus entièrement, mais tourne sur des hanches raides, sans déplacement des pieds, par de petites saccades constantes à droite et à gauche. Ce sont les mouvements de la volute qui donnent le rayon de cette oscillation. C'est un spectacle véritablement déplaisant, non naturel, un « gigotement » qui produit une expression certes vivante, mais agaçante, instable, et un peu malsaine.

Il faut encore mentionner la modification de la position des pieds pendant le jeu. Si elle se produit inconsciemment, en lien avec les affects (**Ysaye, Elman**), on ne peut rien y objecter. L'auditeur se réjouit même, à notre époque si hostile à l'impulsivité, de rencontrer encore, ici ou là, des manifestations d'un instinct débridé. Il existe cependant des violonistes ayant pour habitude de marcher de long en large pendant le travail, ce qui ne peut avoir sur la concentration, en matière technique aussi bien qu'en matière d'interprétation, qu'un effet défavorable. Je ne me souviens que d'un cas dans lequel j'ai préconisé ce gigotement comme moyen curatif : celui d'une **raideur** corporelle presque malade, qu'il était impossible de soigner autrement.

Lorsque le violoniste avancé n'a pas abandonné l'habitude de débutant de **frapper la pulsation avec le pied** (une mesure en elle-même justifiée pour fortifier le sens rythmique dans l'enseignement

élémentaire), cette mauvaise habitude peut non seulement déranger sur le plan acoustique, mais même paralyser la fantaisie. En effet, tout désir intérieur de mise en forme libre, non cadrée, de *rubato*, est étouffée dans l'œuf par la contrainte du « rester-en-mesure ». En quatuor à cordes notamment il n'est rien de plus insupportable que cette camisole de force dans laquelle le frappeur s'enferme lui-même, mais enferme aussi ses partenaires. Par ailleurs cette battue machinale, faite le plus souvent du pied droit, entraîne une surcharge de la jambe gauche ainsi qu'un raidissement général du corps.

Le caractère assez détaillé de ce chapitre sur la position et les mouvements du corps ne souligne pas seulement l'importance de l'objet à mes yeux, il manifeste une réaction consciente contre la négligence des enseignants dans ce domaine. Certes, les grands talents trouvent toujours, inconsciemment, la traduction technique la plus favorable, celle qui correspond le mieux à leur personnalité, y compris en ce qui concerne les mouvements du corps. Mais ceci n'empêche pas que pour les autres, ceux qui se battent, ceux qui cherchent, ceux qui ne réussissent pas du premier coup à atteindre leur but, le **problème du mouvement** forme souvent un mur qui fait obstacle à leur développement. Lorsque cet obstacle est levé, la liberté corporelle retrouvée favorise souvent l'apparition d'une vie intérieure insoupçonnée, qui, sans moyens de diffusion appropriés, était restée jusqu'alors en friche.

Il faut aussi mentionner rapidement les mouvements disgracieux du visage, les **grimaces**. Si elles se produisent occasionnellement, en réaction à une vive émotion intérieure, le plus souvent sous la forme d'un sourire déformé, on peut les comprendre comme les reliquats naturels d'un excès de sentiment. Une forme d'**harmonisation** entre l'expression du visage (si elle reste involontaire) et celle du sentiment peut même enrichir positivement l'impression générale. (Une coordination intentionnelle entre les mimiques et le contenu musical relèverait quant à elle de la comédie de bas étage). C'est à mon avis la raison pour laquelle les traits du visage de certains artistes, en eux-mêmes fort peu esthétiques, subissent pendant le jeu une étonnante transfiguration, que l'on désigne habituellement en allemand par l'adjectif *durchgeistigt*¹². Il en va autrement lorsque se manifestent des tics nerveux, par exemple des sourcils qui montent et descendent, des lèvres qui se tordent ou s'écartent (« tête de poisson »), ou bien les mâchoires qui se pressent convulsivement l'une contre l'autre, avec les grincements de dents qui en résultent parfois. Dans la même catégorie, le sourire stéréotypé de type « ballerine » indispose l'auditeur, car il n'a la plupart du temps aucune relation avec le contenu de la pièce elle-même et donne donc une impression d'artificialité. L'arme la plus efficace contre ces déformations du visage consiste en général à faire appel à la **coquetterie** de l'interprète, ce qui, en particulier pour la gent féminine, ne reste jamais vain.

Parmi les obstacles corporels nous pouvons aussi ranger les gênes provoquées par un **habillement** irrationnel ou inconfortable. Chez les hommes, c'est avant tout la **peau du cou** qui se coince entre le col et le bouton de col, en particulier lorsqu'on exécute un poussé à proximité du talon. On ne saurait imaginer combien cette douleur brève, mais répétée, peut perturber et empêcher la concentration, justement en raison de son caractère répétitif. On y remédie en insérant un morceau de coton ou même une bande de papier souple entre le cou et le bouton de col.

Le violon fait partie des activités qui s'exercent debout. C'est pourquoi les **pieds plats** ou les **voûtes plantaires affaissées**, aggravés par la station debout prolongée, sont largement répandus parmi les violonistes. Chaque violoniste doit, le plus tôt possible, être au clair avec la constitution de ses pieds, et au besoin, utiliser des semelles intérieures, qui doivent être fabriquées par un orthopédiste expert, sur la base d'un moulage précis de la plante des pieds.

¹² [Rayonnant, tout empreint ou tout pénétré d'élévation intellectuelle ou morale (NDT)]. L'abus de cette participation mimétique à l'expression musicale, chez les chefs d'orchestres actuels, est un phénomène bien connu.

Il n'est pas possible de donner une liste totalement exhaustive de tous les obstacles corporels à la concentration, ne serait-ce que parce que chaque organe humain peut fournir un terrain propice aux sensations désagréables, s'il ne fonctionne pas de manière naturelle ou s'il manque, d'une manière ou d'une autre, de résistance. Nous devons donc nous contenter d'évoquer les cas les plus courants, et laisser aux médecins le traitement des autres perturbations purement organiques¹³.

¹³ Voir SINGER, Kurt, *Berufskrankheiten der Musiker* [« *Les maladies professionnelles des musiciens* »], Berlin 1926, une œuvre d'une extraordinaire érudition sur le sujet, par un médecin lui-même bon musicien. Un peu plus grand public : FLESCHE, Julius, *Berufskrankheiten der Musiker*, Vienne 1924 [traduit en français sous le titre *Maladies professionnelles et hygiène du musicien*, Payot, 1926. Julius Flesch était le propre frère de Carl Flesch. Quant à Kurt Singer, neurologue et musicologue, connu comme fondateur du *Jüdische Kulturbund* en 1933, il enseigna à la Hochschule de Berlin, aux côtés de Carl Flesch, de 1923 à 1932 (NDT)]

c) Obstacles violonistiques

Lorsqu'on reprend le violon après une période d'arrêt, on observe une certaine raideur dans les muscles, les tendons et les articulations. La chute des doigts manque d'élasticité, le vibrato est paresseux, les démanchés sont lourds ; dans le bras droit, nous avons l'impression que les articulations ont besoin d'être « huilées ». La production du son elle-même n'est quantitativement et qualitativement pas à son meilleur niveau. Pour éviter ces désagréments, nous devons nous « **chauffer** ». Seul un tout petit nombre de violonistes, les « talents naturels », peuvent se dispenser de cette préparation. Les autres doivent se préoccuper, quelque temps avant le début d'un concert, de trouver un endroit pour recouvrer la nécessaire souplesse corporelle. L'instrument et le joueur doivent s'habituer à l'atmosphère environnante. Nous savons par expérience que notre disponibilité technique est notablement amoindrie lorsque nous entrons en scène sans préparation. Des **doigts froids** peuvent parfois empêcher presque complètement de jouer. L'aspirant violoniste doit donc, dès son plus jeune âge, être habitué à porter des gants de laine en hiver. Dans les cas critiques, s'il faut se réchauffer instantanément, on peut se plonger les mains dans une eau la plus chaude possible.

Les **douleurs** dans les bras font partie des obstacles les plus sévères. Certains maux de bras apparaissent à des époques déterminées, de façon quasi épidémique. On peut ainsi observer, dans le dernier tiers du siècle dernier, de très nombreuses élongations du tendon du poignet droit parmi les élèves de la *Hochschule für Musik* de Berlin, conséquence des exercices très exagérés de mouvement horizontal du poignet qui y étaient alors en usage. Si une « école » recommandant par exemple une pression exagérée des doigts venait à prendre son essor, les conséquences ne tarderaient pas à apparaître sous la forme de douleurs nerveuses dans la pointe de ces doigts « agrippés ». Les exercices d'extension, poussés trop loin, portent également toujours en eux le risque d'élongation des tendons. Une pression convulsive du pouce contre le manche du violon produit des douleurs musculaires au niveau de l'éminence thénar ; l'abandon forcé du coussin, malgré un cou plus long que la moyenne, produit des douleurs dans l'épaule. L'usage d'un instrument trop grand pour de petites mains et des bras courts peut aussi s'avérer dangereux. Une violence faite à la nature ne reste jamais impunie. La plus haute règle de l'hygiène du travail, qu'il faut rappeler sans relâche aux élèves, est que lorsque les bras manifestent une quelconque fatigue, il faut les laisser se reposer. Nous avons tous tendance à sous-estimer les douleurs dans les phases de repos, et à les surestimer avant les concerts. Fort heureusement, dès que l'artiste est sur scène, il oublie, occupé qu'il est de matières plus importantes, ses petites et grandes douleurs. Il ne tousse plus, il n'éternue plus. Même avec un fort rhume, les sécrétions nasales s'interrompent ; les gênes corporelles sont, pendant un court instant, reléguées au second plan par l'intensité de l'activité psychique. Pour le reste, le traitement des douleurs dans les bras doit être confié à un médecin expérimenté en relation avec le professeur.

La **mauvaise coordination** entre les énergies expressives des deux mains, déjà traitée en détail dans le premier volume de cet ouvrage¹⁴, constitue, du fait de sa fréquence, l'un des obstacles techniques les plus importants, car le but final de tous nos efforts, la possession d'une capacité d'expression complète, est alors repoussée dans un lointain inaccessible. Chaque violoniste a le devoir de rechercher si les ressources expressives de ses deux bras sont dans une bonne relation mutuelle.

Nous en arrivons aux obstacles techniques les plus lourds de conséquences et les plus répandus, ceux qui résultent d'idées préconçues ou de l'enfermement dans la camisole de force d'un **système**. Nous distinguons les systèmes techniques, les systèmes pédagogiques et les systèmes interprétatifs. Dans ce chapitre, nous ne traiterons que de la première catégorie. Lorsqu'un violoniste accorde à une manière de faire une importance prédominante, et lui attribue une hégémonie aussi bien dans la préparation que dans l'exécution elle-même, il en résulte, du simple fait de l'oubli d'autres facteurs au moins aussi importants, un état malsain, dont l'effet sur la performance générale ne peut être

¹⁴ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, pp. 93 à 95.

qu'extrêmement défavorable. Par ailleurs, il faut considérer la chose suivante : soit l'application du système s'incarne véritablement en chair et en os, s'imprègne d'une façon ou d'une autre dans les organes qui exécutent, et prend la forme d'une fonction naturelle ; soit elle réclame une surveillance mentale permanente. Dans le premier cas, les conséquences dépendent de la valeur plus ou moins grande du procédé lui-même, et ne causent pas nécessairement de trop gros dégâts, s'il s'agit d'un principe sain en lui-même, dont l'application seule est trop univoque. Mais dans le second cas, lorsqu'une **surveillance** intellectuelle constante est nécessaire, ou lorsqu'une contrainte permanente, de quelque sorte qu'elle soit, doit s'appliquer, alors le « système » est la négation de l'art en général. Car le vrai contenu d'une interprétation ne peut émaner que d'un esprit libéré de toute attache, de toute contrainte terrestre. De fait, les grands violonistes de tous les temps n'ont jamais défendu un système rigide : ils n'auraient pu le faire sans rogner les ailes de leur fantaisie.

Les systèmes techniques sont légion. Il est impossible de les détailler tous, car leurs possesseurs les tiennent en général pour de « précieux » secrets, lorsqu'ils n'essaient pas de toucher la grande masse des crédules en publiant des ouvrages. Donnons ici les plus connus, pour mémoire :

À gauche :

- **Pression des doigts exagérée** (avec pour conséquence une irritation excessive des terminaisons nerveuses des doigts, un vibrato raide et une sonorité vitreuse)
- **Doigts posés exagérément à plat** (danger pour la sûreté de l'intonation)
- **Percussion exagérée des doigts sur la touche** (gaspillage d'énergie, lourdeur, bruits parasites)
- **Coude placé exagérément à droite** (risque de glisser sur la corde de mi)
- **Coude placé exagérément à gauche** (lourdeur dans les démanchés montants, doigts posés trop à plat)
- **Appui du haut du bras contre la poitrine** (violon tenu trop bas)
- **Main excessivement creusée** (contact des doigts avec la corde au niveau de l'ongle)
- **Vibrato exagéré ou totalement absent**

À droite :

- **Mouvements exagérés du poignet**
- **Mouvements exagérés des doigts dans les retours d'archet**
- **Mouvements artificiels des doigts pendant le coup d'archet**
- **Bras exagérément haut**
- **Allongement d'archet exagéré**
- **Allongement d'archet exagérément restreint**
- **Point de contact fixe**
- **Pression d'archet constante**
- **Absence de pression d'archet, coup d'archet superficiel**

Autres :

- **Rejet de principe de tout soutien du violon** (coussin et mentonnière), y compris pour les longs cous.

L'utilisation de presque toutes ces règles peut se justifier dans certains cas, et même s'avérer nécessaire. Mais pris comme panacée, recommandés comme principes suprêmes, et appliqués en permanence, ils appartiennent presque au domaine du pathologique.

C'est moins la salle de concert, où les nécessités de l'instant s'y opposent, que la pièce de travail qui est le théâtre des combinaisons les plus aventureuses dans ce domaine. Je renvoie à la liste des manières erronées de s'exercer, dans le premier volume de cet ouvrage¹⁵, qui forme un

¹⁵ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 2^{ème} partie, pp. 70 et 71.

nuancier allant de simples déductions illogiques jusqu'aux élucubrations frisant le dérangement d'esprit. Tous ceux qui veulent acquérir la plus haute maîtrise technique, pour ainsi dire du jour au lendemain, au moyen d'un système déterminé, plutôt que par un travail honnête, ressemblent à ces joueurs de casino qui s'efforcent de devenir riches, non en créant et en accumulant, mais en s'en remettant à toutes sortes de hasards. Ni aux uns ni aux autres, un succès durable ne peut échoir, même si le désir, père de la pensée, fait parfois passer un début encourageant pour la garantie d'une réussite éternelle.

d) Obstacles visuels

Les obstacles qui peuvent apparaître en raison de la participation involontaire de notre **vision** ou de notre **audition** à des processus annexes appartiennent en fait aussi aux obstacles corporels. Mais ils forment un domaine à part dans la mesure où ils ne font que transmettre des événements issus du **monde extérieur**. Une séparation nette entre les obstacles est pourtant presque impossible du fait de l'imbrication et de l'implication combinée des différents organes sensoriels. Nous allons simplement tenter de renvoyer chaque obstacle à l'organe qui semble en être le principal transmetteur pour la conscience.

L'obstacle **visuel** le plus important est la dépendance vis-à-vis de la partition, le fait d'être collé aux signes graphiques. Il est très frappant de constater aujourd'hui la priorité donnée par les chefs d'orchestre à la direction de mémoire. Le chef qui a la partition « dans la tête » peut, dès les premières répétitions, orienter son attention non seulement sur les processus audibles, mais aussi sur les aspects visuels : doigtés et coups d'archet, précision des attaques du groupe des cordes. Pendant l'exécution, le contact entre les musiciens et lui est d'autant plus intime que la transmission de ses souhaits passe par les yeux. Les indications d'expression d'un chef qui ne lève pas les yeux de sa partition et tourne les pages de la main gauche sembleront toujours impersonnelles et sans âme.

La génération des quinquagénaires d'aujourd'hui a été élevée dans l'idée qu'il serait indigne d'un véritable artiste de jouer la **musique de chambre** par cœur. Si la mémorisation d'une partie de sonate semble plus difficile que celle d'un concerto, c'est uniquement parce que nous ne sommes pas habitués à **étudier** des sonates. Le rapport entre le temps consacré à l'étude du concerto de **Beethoven** et celui consacré à la sonate dite « à Kreutzer » est de l'ordre de 100 contre 1. Mais à cela s'ajoute un autre aspect. La condamnation du jeu par cœur dans la musique de chambre reposait sur l'idée qu'en renonçant aux partitions, on donnerait une apparence de démonstration virtuose à une prestation qui devrait uniquement servir l'œuvre. Or un examen objectif montre que cette idée part de présupposés entièrement faux. Car la présence d'une partition ne peut transformer une virtuosité creuse en pureté artistique, tandis qu'un véritable artiste conservera son caractère en toute circonstance. Tout exécutant rompu à la scène sait au contraire par expérience que la concentration est bien plus immédiate et complète lorsque la partition ne s'interpose pas entre le cerveau et le bras¹⁶. Mais en cas de peur chronique des trous de mémoire ou de faiblesse dans ce domaine, la prestation sera incomparablement meilleure avec partition. Les œuvres de compositeurs modernes devraient toujours être jouées avec partition, car sans la difficulté de mémorisation, on jouerait dix fois plus d'œuvres contemporaines qu'on n'en joue pour l'instant (voir pp. 187-188). La jeune génération ne doit pas avoir mauvaise conscience de jouer la musique de chambre par cœur, pourvu que le résultat artistique ne soit pas fragilisé par des trous de mémoire¹⁷. Si les solistes considéraient la traditionnelle sonate d'ouverture de concert comme une prestation artistique de valeur égale au concerto de parade qui la suit, au lieu d'en faire le paravent de leur mise en doigt, où l'exutoire de leur trac accumulé, ils la prépareraient aussi consciencieusement que le reste de leur programme. L'idée de la jouer de mémoire leur semblerait alors évidente, et peut-être l'élévation du niveau des prestations ferait-elle mieux apprécier ce genre au grand public. Pour résumer : l'utilisation de la partition perturbe la concentration, à un degré plus ou moins haut. La mobilisation continue du sens visuel est préjudiciable à la vision **intérieure** de l'œuvre. L'**indépendance** de l'image sonore et de l'exécution motrice par rapport au symbole imprimé qui les représente toutes deux, **favorise un meilleur état général** de celui qui joue. Ce n'est que dans le cas où la mémoire fonctionne de manière imparfaite ou défaillante pour

¹⁶ Un exemple typique : le soliste qui connaît une pièce parfaitement par cœur, mais choisit au dernier moment de jouer avec la partition, dans un réflexe de peur. Restant collé à contrecœur à la partition, sans avoir le courage de l'ignorer, il donnera toujours une prestation médiocre.

¹⁷ Si l'on essaie de jouer de mémoire, avec son partenaire habituel, une sonate que l'on a jouée si souvent que l'on pense pouvoir se passer de la partition, c'est souvent sur des **figures d'accompagnement** insignifiantes que la mémoire fait défaut.

des raisons organiques ou psychiques (voir pp. 134-135), ou bien lorsqu'il s'agit d'exécuter des œuvres modernes au caractère rythmique ou harmonique inhabituel, qu'il faut envisager de se servir de la partition, dans l'intérêt d'une restitution fidèle.

Lorsque notre vision est focalisée sur la lecture de la partition, alors il ne s'agit que d'une distraction partielle. Mais il en va autrement lorsque notre œil, distrait par des événements qui n'ont rien à voir avec l'œuvre à jouer, déclenche les images intérieures correspondantes. Alors nos pensées voltigent çà et là, sans répit, comme des oiseaux effrayés, nos sentiments éclatent comme des bulles de savon, et seuls restent les mouvements automatiques des doigts, des mains et des bras. Je fais ici allusion à la distraction provenant d'événements visuels sur notre instrument, dans notre **environnement** immédiat ou dans le **public**. Tout violoniste s'est sans doute demandé quoi faire de son regard en jouant, lorsqu'il est gêné de regarder des personnes ou des événements à proximité. On peut tourner son attention visuelle vers l'action de l'archet sur la corde (le **point de contact**), ou regarder le mouvement des doigts de la main gauche sur la touche. On peut regarder dans le **vide**, c'est-à-dire ne rien voir ou presque, ou bien se fixer un point précis dans la **salle**. Enfin on peut tenter d'éteindre toute activité visuelle en **fermant** les yeux.

Je considère en général le fait de regarder les doigts de la main **gauche** comme inapproprié. En effet, le travail de précision des doigts, avec les mille nuances de mouvements et la finesse de gymnastique qui le caractérisent dans un grand morceau de concert, ne peut s'accomplir que dans une mécanique placée en dehors du contrôle de la conscience. Si la conscience tente, avec ou sans l'aide des yeux, de **surveiller** le processus, alors nous savons bien qu'il se grippe. En général, il faut donc éviter d'observer les déplacements des doigts de la main gauche. En revanche, les yeux peuvent avoir une influence stimulante en cas de vibrato absent ou insuffisant.

La vérification du **point de contact** entre l'archet et la corde est à mon avis l'activité des yeux la plus recommandable en jouant. Elle est d'ailleurs utilisée par la plupart des violonistes, au moins (quoique le plus souvent inconsciemment) dans les notes aiguës. Le mécanisme du coup d'archet lui-même reste invisible pour nous, de sorte qu'il n'y a pas d'intervention de la conscience dans le processus mécanique de la conduite d'archet. Mais le contrôle du point de contact peut parfois devenir presque indispensable pour la qualité du son, notamment dans des doubles-cordes avec des positions très éloignées :

Mozart, *Concerto en ré majeur*, 3ème mvt

330. 

Brahms, *Concerto*, 1er mvt

331. 

Joachim, *cadence du concerto de Brahms*

332. 

Joachim, *concerto à la manière hongroise*, 1er mvt

333. 

Paganini, *Caprice n°6*

334. 

C'est à peu près au milieu entre le doigt posé et le point de contact de l'archet que la vibration de la corde est la plus large. Ce point est nettement visible, en particulier sur les cordes graves. La pureté d'un son libre résulte d'une vibration régulière, tandis que les bruits parasites de toutes sortes s'expriment par des interruptions **visibles** de cette régularité. Il est donc possible de contrôler la pureté du son, non seulement avec l'oreille, mais aussi avec les yeux. Si le sens du son est déficient, c'est-à-dire si l'oreille reste indifférente à l'irrégularité des vibrations, un contrôle visuel des vibrations est opportun, en particulier si la tendance est de trop approcher l'archet du chevalet. Ce contrôle visuel de l'amplitude des vibrations de la corde entre la main gauche et l'archet peut donc parfois rendre de bons services dans des situations problématiques pour la sonorité.

Regarder dans le **public** produit un effet perturbateur lorsque nous y voyons des personnes dont l'opinion est réputée dépourvue de la sympathie que l'auditeur devrait avoir pour l'interprète. De même, la vue d'un auditeur distrait, inattentif, refroidit toujours l'exécutant. Les myopes qui jouent sans lunettes ont, de ce fait, un avantage indéniable par rapport aux personnes douées d'une vue normale : ils n'aperçoivent qu'une masse noire, sans pouvoir distinguer ni amis ni ennemis. Pour les mêmes raisons, l'extinction des lumières de la salle met toujours dans de bonnes dispositions (il existe même des violonistes qui, pour cette raison, travaillent volontiers dans l'obscurité). Il faut en tous cas, pour les violonistes, éviter par-dessus tout les « feux de la rampe », si courants dans les théâtres, qui produisent une chaleur excessive. Je considère que l'artiste ne doit jeter le regard dans la salle **que** s'il n'y voit **rien**, soit du fait d'une déficience visuelle, soit parce que sa vie intérieure est si intense que le monde extérieur ne pénètre plus clairement à l'intérieur de sa conscience.

Lorsque nous jouons par cœur, la question des obstacles visuels peut être réglée de façon radicale en **fermant les yeux** de temps à autre tout en jouant. On interrompt ainsi la connexion entre le monde intérieur et le monde extérieur (du moins ses manifestations visuelles) et l'on établit entre eux une cloison qui nous coupe entièrement de notre environnement et facilite notre introspection. Un

abaissement **involontaire** (total ou partiel) des paupières se produit instinctivement lorsque l'artiste est totalement engagé dans l'accomplissement de sa tâche artistique. Mais les yeux peuvent aussi être fermés **volontairement** lorsque des processus, dans l'environnement immédiat ou sur l'instrument lui-même, mobilisent l'attention du joueur au point de faire craindre un jeu mécanique et sans âme. Cette manière de faire présente toutefois des inconvénients qui n'apparaissent qu'après un certain temps. En effet, cet aveuglement forcé donne au jeu quelque chose d'incertain. Le jeu des violonistes aveugles, quelles qu'en soient les qualités par ailleurs, présente toujours un caractère quelque peu hésitant : même si l'objet est bien connu, la familiarité avec lui reste **limitée** puisqu'on ne peut l'appréhender avec tous les sens. Garder volontairement les yeux fermés en permanence en enchaînant une pièce produit des effets défavorables. Certes, on ne peut nier que dans certaines circonstances, par exemple en cas de peur panique, il peut arriver que « l'aveugle » réussisse mieux un passage difficile que « le voyant » (de même que l'on saute plus facilement dans un abîme les yeux fermés que les yeux ouverts). Néanmoins, il est toujours préférable, dans les situations dangereuses, quelles qu'elles soient, de garder les yeux **ouverts**. L'absence de contrôle visuel du **point de contact** dans un passage délicat pour la sonorité peut notamment être la cause d'une insécurité qui sape l'**élan** de l'interprète. La fermeture consciente des yeux n'est donc en aucun cas un remède durable contre les perturbations visuelles ; elle peut cependant avoir une certaine valeur **pédagogique**. C'est le cas lorsque le joueur ne parvient pas à s'abandonner sans résistance à ses sentiments et que sa sensibilité reste constamment sous la tutelle d'un intellect principalement occupé à traiter les événements indésirables du monde extérieur. On peut alors conseiller à l'élève de fermer les yeux dans les passages au contenu musical fort, mais relativement faciles techniquement. Ce procédé ne doit pas être employé dans la durée, mais seulement de temps à autre, lorsque le joueur ne peut se débarrasser autrement de la perturbation intérieure causée par les événements extérieurs. Parfois, il arrive que cette mesure conçue comme momentanée s'inscrive de manière très naturelle et durable dans l'organisme artistique. La fermeture d'abord consciente des yeux s'impose peu à peu comme un réflexe, chaque fois que le riche contenu émotionnel d'un passage suscite un désir d'isolation et de protection du moi¹⁸.

¹⁸ Je ne connais qu'un seul instrumentiste à cordes, sommité dans son domaine, qui ferme durablement les yeux en jouant : **Casals**. Jusqu'à présent, aucun de ses collègues n'a réussi à conjuguer ces interruptions visuelles de longue durée avec un effet artistique favorable. On peut en déduire que ce processus, chez Casals, est aussi profondément enraciné dans des dispositions individuelles que l'est la conduite d'archet chez Kreisler.

e) Obstacles acoustiques

Ils dépassent en importance les obstacles visuels, puisque tout notre activité est bien sûr basée sur l'ouïe. On peut les diviser en deux catégories : les perturbations qui ont à voir, de près ou de loin, avec l'exécution de l'**œuvre**, et celles qui apparaissent dans l'**environnement** de l'artiste.

Pour donner du plaisir à l'auditeur, nous devons nous-mêmes en ressentir en jouant. Ce n'est pas toujours le sentiment qui imprime au son sa couleur particulière : parfois, à l'inverse, le sentiment se déclenche et se développe à partir de l'audition du son. Tout artiste exécutant sait par expérience que l'intensité de ce qu'il ressent dépend souvent de la beauté du son, en est dans une certaine mesure la conséquence. Il sait à quel point sa propre sonorité peut parfois inspirer des sentiments qui avaient jusqu'alors du mal à s'épancher. L'obstacle auditif le plus fort est donc l'absence de goût pour son propre **son**. On le voit, le « beau son » n'est pas seulement l'une des qualités « techniques » (au sens le plus haut du terme) les plus précieuses ; c'est aussi l'un des fondements naturels de l'art de l'interprétation.

Contre l'avis dominant, j'ai toujours défendu l'idée que le beau son, dans sa définition extérieure, matérielle (pureté des vibrations et vibrato correct), n'était pas un don **inné**, mais que tout le monde pouvait l'apprendre et l'acquérir. Ce sujet est développé en détail dans la première partie de cet ouvrage¹⁹. Il arrive qu'une observation trop objective de notre propre son soit la seule cause de notre insatisfaction. **Incliner la tête** vers la gauche, et donc rapprocher l'oreille du violon, produit alors instantanément un effet bénéfique. Car **l'oreille gauche jouit** tandis que **l'oreille droite critique**. C'est une particularité du processus d'écoute du violoniste à laquelle on a prêté jusqu'ici trop peu d'attention. Un violoniste, lorsqu'il essaie un instrument inconnu, incline instinctivement la tête vers la droite, pour que l'impression auditive lui parvienne principalement à travers l'incorruptible oreille droite. À l'inverse, entamant un thème pour lequel il a une prédilection particulière, il approchera au maximum son oreille gauche de l'instrument. Un *portamento* auquel l'oreille gauche ne trouve rien à redire peut être perçu comme clairement disgracieux par l'oreille droite. L'inclinaison de la tête est donc pour nous un moyen commode, toujours disponible, de favoriser tantôt le conscient, tantôt le subconscient.

Rappelons à nouveau ici l'importance de l'**échauffement** pour la puissance et la qualité du son (voir chapitre précédent). Le violoniste qui entre sur scène sans préparation possède à peine la moitié de ses moyens sonores ; la première impression produite sur les auditeurs et sur lui-même sera donc nécessairement moins favorable.

Nous en venons à présent aux cas où un son insatisfaisant est produit, détournant l'artiste de sa tâche, mais où les qualités violonistiques de l'exécutant ne sont pas en cause. Il s'agit en premier lieu des caractéristiques acoustiques de la **salle** et de l'**instrument** lui-même.

Quelles sont les éléments qui donnent à une salle une bonne acoustique ? Nous n'en savons rien jusqu'à présent. À un architecte professionnel qui trouverait cette proposition trop hardie, on peut répondre que parmi dix nouvelles salles de concert ou de théâtre construites, il s'en trouve une seule, tout au plus, que l'on puisse qualifier de réussie sur le plan acoustique. On connaît des salles trop sèches et des salles trop résonantes. Les premières émoussent le son, ne lui permettent pas de se développer, de résonner. Les secondes au contraire l'amplifient artificiellement, le gonflent, le répercutent, avec parfois des effets d'écho imprévus. L'impression peut alors être très différente selon que l'on joue ou que l'on écoute. J'ai moi-même souvent constaté qu'un son puissant à l'oreille du joueur peut ne pas porter dans la salle, tandis qu'un son plus faible pour le joueur produira un meilleur effet dans l'assistance. Une salle bien conçue sur le plan acoustique doit être un corps résonant au même titre que le violon lui-même. L'artiste ne joue pas seulement **dans**, mais (dans une certaine

¹⁹ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, « La production du son », pages 76 à 95.

mesure) **avec** la salle. Heureusement, l'exécutant ne perçoit rien, en général, des phénomènes sonores défavorables, sans quoi son moral serait parfois anéanti. Si d'aventure il prend conscience de la mauvaise acoustique d'une salle, il peut se consoler avec l'idée que tout a une fin dans la vie, y compris les concerts pénibles. Il faut du moins qu'il soit en situation de dégager sa responsabilité personnelle de la mauvaise acoustique et d'évaluer clairement la part que celle-ci prend dans l'imperfection de sa prestation. Il ne doit pas être sévère avec lui-même au point de se sentir coupable de tous les phénomènes sonores désagréables. Je ne crois d'ailleurs pas que l'on améliore les choses en s'adaptant aux caractéristiques de chaque salle. Même si le joueur peut s'efforcer de s'adapter grossièrement à la salle en amortissant ou en renforçant son jeu, il reste en réalité entièrement à la merci d'une acoustique défavorable.

En ce qui concerne à présent la part de l'**instrument** lui-même dans l'effet acoustique produit, disons d'abord que nous rendons bien trop souvent le violon responsable de nos propres insuffisances techniques. L'influence de l'instrument sur l'effet artistique d'une prestation est en général très surestimée²⁰. Certes, utiliser un instrument ayant un son exceptionnel, de l'atelier d'un Stradivarius ou d'un Guarnerius del Gesù, est pour son propriétaire un moyen de développer ses qualités sonores personnelles. Mais ces dernières ne peuvent être **créées** de toutes pièces par un instrument, quel qu'il soit. Plus la sonorité est personnelle et pleine de charme, plus le rôle de l'instrument est **minime**. Beaucoup de joueurs préfèrent, par pure autosuggestion, un « vrai » violon italien médiocre à un très bon instrument moderne, tandis que l'auditeur est hypnotisé par le mythe du « mystère » du violon, savamment entretenu par une habile publicité. Des violonistes célèbres²¹, des ducs, des rois, des empereurs, des saints et le Messie lui-même sont convoqués pour atteindre des prix de vente records. En y regardant de plus près, on constate pourtant que presque tous les violonistes célèbres ont posé les bases de leur réputation, au début de leur carrière, avec des instruments moins cotés, et ne sont entrés que bien plus tard en possession de leurs « canons »²². Les cas de productions sonores déplaisantes dues principalement à l'instrument sont bien plus rares qu'on ne le croit habituellement. Ce qui compte, c'est d'être bien conscient de ses propres faiblesses sonores, et de choisir un instrument sans s'occuper de la renommée de son fabricant.

L'insatisfaction due à des cordes **mal accordées** au départ, ou **désaccordées** en cours de prestation, est un obstacle acoustique de premier ordre. On ne peut toutefois s'accorder vraiment juste que lorsqu'on joue seul. Dans tous les autres cas, nous sommes dépendants du corps sonore qui accompagne. À l'**orchestre**, les bois sont généralement trop bas au début, tandis que les cordes sont trop hautes. Sur qui le soliste doit-il se régler ? Il est souvent contraint d'anticiper une baisse progressive de son propre instrument et de l'accorder un peu trop haut au début. Avec **piano**, il doit parfois s'adapter au tempérament égal, et notamment ne pas trop serrer les demi-tons. Il n'est donc pas possible de donner des directives fermes dans ce domaine. Seule une extrême sensibilité de

²⁰ Après un concert du célèbre violoncelliste **Piatti**, le jeune **Hugo Becker** surgit, enthousiaste, dans sa loge et félicita le vieux maître pour sa prestation par des paroles exubérantes. Piatti lui répondit : « Je vous remercie profondément, mon jeune collègue ! Vous ne pouvez imaginer quel plaisir vous me faites par ce jugement que j'entends si rarement. » Becker lui ayant fait remarquer, quelque peu interloqué, qu'il devait pourtant recevoir chaque jour de semblables manifestations d'enthousiasme, Piatti répondit sèchement : « Vous vous trompez. Je suis habitué, de la part des collègues qui viennent me voir après les concerts, à n'entendre que cette remarque : « Quel magnifique instrument vous avez ! » »

²¹ Il circule actuellement dans le commerce international des violons une bonne douzaine de Stradivarius « de Viotti », « de Vieuxtemps » ou « de Kreutzer » !

²² Kreisler, Vecsey et Alma Moodie ont commencé leur carrière sur un instrument de la famille Gagliano ; Huberman et Elman, sur des Stradivarius quelconques ; Marteau, sur un Maggini ; Capet et Szigeti sur un Sanctus Séraphin ; Enesco et Cecilia Hansen, sur un Joseph Guarnerius, fils d'Andrea ; Kubelik et Thibaud, sur un Petrus Guarnerius ; Ysaye et l'auteur de ce livre, sur un Guadagnini ; Sivori, sur un Vuillaume ; Ondříček et Přihoda, sur des violons modernes.

l'oreille, alliée à une capacité de correction totalement automatique, peut donner l'impression que l'on joue juste²³.

La tendance des cordes à se détendre pendant le jeu peut être en partie compensée, en s'accordant un peu plus haut au départ, et en se réaccordant en cours de prestation. L'accord et le réaccord sont des facteurs apparemment anodins, mais en réalité déterminants, que les jeunes en formation sous-estiment parfois à tort. J'accorde quant à moi une grande importance à ce que les élèves sachent, dès que possible, enrouler leurs cordes autour des chevilles de façon à pouvoir se réaccorder très rapidement avec la main gauche, sans risquer une détente complète de la corde²⁴. Pendant un *tutti*, le débutant oublie le plus souvent de se réaccorder, ou pire se réaccorde mal, ce qui accroît l'énerverment du professeur, condamné à l'impuissance, dans des proportions inouïes. Combien de prestations excellentes en elles-mêmes ont été de ce fait jugées moyennes, voire médiocres ! De l'accord du violon dépend souvent l'humeur de l'auditeur, et celle du joueur lui-même²⁵.

Des cordes bien accordées séparément, mais fausses les unes par rapport aux autres, produisent les mêmes effets défavorables. L'indifférence des élèves à l'absence de pureté des quintes est un constant sujet d'étonnement pour le professeur. J'accorde une telle importance à ce type de justesse que je n'hésite pas, en cas de résistance obstinée, à exclure les délinquants du cours après plusieurs avertissements. L'élève est ainsi habitué le plus tôt possible à s'accorder juste, à se réaccorder rapidement, et à jouer avec des quintes justes. Au début de la carrière de l'élève, le professeur exercera un contrôle sur ces processus jusqu'à ce qu'ils apparaissent comme parfaitement fiables. Alors seulement, on pourra compter sur l'élève pour s'adapter à toutes les situations, y compris en public.

Parfois les **bruits** sur l'instrument lui-même peuvent être très gênants. Lorsqu'un élément métallique (par exemple le tendeur de la corde de mi en acier) entre en vibration sur certaines notes, ce bruit en lui-même insignifiant, et que le public ne perçoit pas, peut empêcher totalement le joueur de se concentrer. Il faut parfois l'intervention d'un luthier pour localiser précisément l'origine du problème.

L'**accompagnement** de l'orchestre ou du piano peut détourner le soliste de sa tâche s'il ne fusionne pas bien avec lui. J'ai souvent remarqué que je me sentais parfaitement accompagné si je n'avais aucune conscience de l'accompagnement. Seul un accompagnement **dérangeant** se fait remarquer. À l'orchestre, c'est lorsque des voix individuelles ressortent à tort que le soliste peut parfois être déstabilisé. Je pense notamment à des *portamenti* stridents parmi les violonistes proches du soliste. Pour cette seule raison, le soliste devrait être toujours à une certaine distance du pupitre du premier violon. Dans le cas d'un accompagnement de piano aussi, il faut veiller à garder une certaine distance par rapport au piano. La plupart du temps, le soliste n'est pas placé immédiatement devant l'accompagnateur, mais un peu à sa **droite**, de manière à ce qu'ils puissent se voir sans problème. Dans cette position, le soliste est habitué à percevoir le son du piano principalement avec son oreille gauche. C'est pourquoi il se sent toujours un peu mal à l'aise lorsqu'en raison d'un manque de place, il est contraint de s'installer dans le creux du piano et donc de percevoir l'accompagnement avec l'oreille droite.

Un mauvais accompagnement est l'une des pires choses que l'on puisse rencontrer dans notre métier. Les divergences rythmiques et sonores, le freinage ou l'accélération du pianiste suscitent un énervement permanent qui empêche le soliste de s'abandonner avec confiance au flux bienfaisant de ses sentiments. Un accompagnement défectueux est donc l'un des obstacles acoustiques les plus dérangeants.

²³ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, page 21.

²⁴ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, pages 13 et 14.

²⁵ La phrase contient un jeu de mot intraduisible car les mots « accord » et « humeur » se disent tous les deux « Stimmung » en allemand. (NDT)

Nous avons vu que notre ouïe peut, elle aussi, être une source de stimulations perturbatrices pour la concentration. Comme, à la différence de l'œil, l'oreille ne peut être fermée par intermittence, **l'artiste doué d'une ouïe hypersensible doit trouver le moyen d'impliquer son audition dans la production artistique de manière si intense, que celle-ci n'ait pour ainsi dire pas le loisir de percevoir d'autres impressions. L'inclinaison de la tête, qui rapproche l'oreille gauche de l'instrument, est la mesure la plus adaptée à cet effet.**

f) Obstacles purement psychologiques

Jusqu'à présent nous avons eu affaire à des obstacles plus ou moins localisés. Ils étaient liés à l'environnement, par exemple à la salle, ou bien à l'instrument, et apparaissaient à la conscience par le biais d'organes sensoriels déterminés, généralement l'œil ou l'oreille. Par « **obstacles purement psychologiques** », nous entendons des perturbations de la concentration qui ne passent ni par l'ouïe ni par la vue. Ces perturbations se jouent dans notre intériorité et sont liées à notre tempérament individuel, ainsi qu'aux spécificités de notre éducation violonistique.

Je divise cette catégorie générale en plusieurs sous-catégories : 1) Obstacle dû à une nervosité générale (**trac**), 2) Obstacle dû à une **paralysie de la sensibilité** 3) Obstacle dû à une **survalorisation de l'aspect technique** 4) Obstacle dû à un **perfectionnisme exagéré** 5) Obstacles dus à des **pensées obsessionnelles**

1) Obstacle dû à une nervosité générale (trac)

Les symptômes du « **trac** » composent en général le tableau suivant : gêne corporelle avant d'entrer en scène, agitation, sentiments de contrariété de toutes sortes, hypersensibilité, insomnie ; sur scène, manque de plaisir de jouer, manque de confiance en soi, absence de courage, agitation intérieure, peur des trous de mémoire²⁶. Le nom générique de « **trac** », issu du langage courant des artistes, pour désigner l'état de peur qui accompagne une prestation publique, est compréhensible par tout le monde, c'est pourquoi nous le conservons. Il faudrait cependant examiner très **objectivement** si un tel enchevêtrement inextricable de mystérieux empêchements de natures variées existe véritablement, ou si l'habituelle répugnance de l'artiste à analyser ses propres sentiments le conduit simplement à adopter cette désignation générale qui réunit des symptômes de différentes natures. Pour la clarté des explications à venir, il nous faut affirmer dès le départ qu'un type de « **trac** » qui se déroberait à l'analyse **n'existe pas** en réalité. Comme la fièvre, ce n'est qu'un symptôme, que l'on ne peut supprimer définitivement qu'après en avoir élucidé les causes et les avoir rendues inoffensives. Trouver ces causes, déterminer leur nature et les débarrasser de leur influence néfaste, voilà l'objet des considérations qui vont suivre.

Pour accomplir une performance, de quelque nature qu'elle soit, de manière satisfaisante, nous devons non seulement satisfaire à un certain nombre de conditions purement techniques, mais aussi être **persuadés** que nous possédons réellement les qualités nécessaires. La croyance dans nos propres capacités nous apaise intérieurement et suscite en nous une sorte de pulsion d'action que l'on appelle couramment le « **courage** », lorsqu'elle s'exprime dans l'accomplissement de tâches comportant une part de danger. Nous savons par expérience que la réussite d'un trait risqué, si la préparation technique a été correcte, dépend souvent de la manière dont nous **anticipons**, dans notre représentation intérieure, sa réussite ou son échec. Une préparation basée sur une étude bien planifiée, qui épuise les difficultés techniques, garantira la réussite avec un très haut degré de probabilité, dans un état psychologique normal et dans une exécution **non publique**. C'est l'idée des auditeurs, et elle seule, qui crée un état psychologique anormal. Le **manque de confiance en soi** est le trait dominant de toutes les manifestations diverses du trac. Cette faiblesse peut toucher sur scène même des individus qui, dans la vie courante, affichent une arrogance allant parfois jusqu'à la mégalomanie. Le terreau favorable est la conscience de la présence de personnes qui écoutent et qui jugent, même si, comme

²⁶ **Kurt Singer** (*Berufskrankheiten der Musiker*) définit ainsi le sentiment de peur : « Le sentiment de peur peut intensifier les phénomènes circulatoires et cardiaques [...] La peur « se loge », comme on dit, dans le cœur ou dans la région du diaphragme, plus rarement dans la tête [...] La peur absorbe toute la pensée, elle estompe toute mémoire, elle empêche l'exécution de mouvements volontaires corrects. Les vaisseaux sanguins sont sous pression, le sang afflue à la tête, les mains deviennent froides, la respiration s'emballé ou devient saccadée, la voix se casse, l'archet tremble ou devient nerveux, la mémoire se trouble, la sueur perle au front, le souffle s'accélère, la salive semble faire défaut. »

à la radio, ceux-ci sont éloignés de centaines de kilomètres, ou si, comme dans un enregistrement discographique, un bon nombre d'entre eux ne sont même pas encore nés.

Aucun domaine de notre action, qu'il s'agisse de technique ou d'expression, n'est à l'abri de cette influence néfaste et potentiellement durable. Il nous semble parfois que toute notre compétence technique et toute l'étude spécifique orientée vers un but précis ne suffisent pas. Parfois le doute s'insinue en nous sur la fiabilité de notre mémoire, avec le grand danger de vouloir **prévoir**. Tout ceci provoque un trouble intérieur de nature à tuer dans l'œuf tout épanouissement de nos capacités, qui interdit de prendre du plaisir à l'œuvre jouée et donc empêche toute interprétation au sens noble du terme. Je ne crois pas me tromper en désignant le manque de confiance en soi et ses deux corrélats, l'absence de courage et le trouble intérieur, comme les causes ultimes du trac. Nous savons que ce mal nerveux a jusqu'ici résisté à toutes les tentatives de soulagement ou de guérison. On s'est contenté pour l'instant de combattre ses **conséquences** (parfois par des médicaments qui diminuent en bloc toute l'activité nerveuse), au lieu de neutraliser les **causes**, c'est-à-dire de renforcer une confiance en soi vacillante.

2) Obstacle dû à une paralysie de la sensibilité

Quand arrive l'instant auquel nous nous sommes préparés pendant toutes nos études et qui justifie tous nos efforts, autrement dit lorsque nous arrivons sur scène, nous devons être en situation de transmettre à l'auditeur, sous la forme la plus parfaite, tous les sentiments que le contenu de la pièce a éveillés en nous. La concrétisation de ce noble objectif : livrer totalement notre personnalité au public, rencontre alors son pire obstacle : le trac. Une sombre puissance semble s'être donné pour but de tarir la source de nos sentiments et de tuer dans l'œuf l'esprit, qui seul peut donner la vie à la lettre morte de la partition.

Si nous cherchons les causes de ce phénomène, nous trouvons d'abord l'écrasement de la personnalité de l'élève par celle de son professeur. Plus celle-ci est forte et originale, plus le jeune considère son maître avec admiration, et plus il sera profondément marqué dans son âme encore tendre et malléable²⁷. À l'inverse, moins la personnalité du professeur se présente comme une exception géniale, plus elle s'approche de la norme (quand bien même elle aurait une carrure exceptionnelle), plus les perspectives de développement de l'élève sont larges.

Pendant les études, l'influence du professeur et le processus d'imitation de sa manière est un élément important, incontournable même, de l'éducation artistique²⁸. Il faut seulement se demander à partir de quel point ce processus commence à se répercuter négativement sur le développement de la personnalité. Ce moment doit être repéré, et la méthode de l'imitation doit être remplacée à temps par le principe de la non-entrave au développement individuel. Il est clair que le maître doit alors être assez détaché pour accepter parfois des entorses à ses propres idéaux. Il ne doit s'opposer aux « excès modernes » que lorsque ceux-ci n'ont que l'apparence de produits des temps nouveaux, et ne sont en réalité que les conséquences d'insuffisances techniques.

Un grand professeur est tout à la fois, pour ses élèves, un expert dans son domaine, un père attentif et un modèle artistique. Il ne faut donc pas s'étonner que les sentiments purs et nobles côtoient parfois d'inquiétantes formes de sujétion, une tendance à singer la posture, le langage ou les gestes. Cette idolâtrie du professeur peut empêcher le développement de la personnalité. Elle constitue par conséquent, malgré son contenu éthique, un danger qu'il ne faut pas sous-estimer. La seule manière de s'opposer à cette idéalisation excessive est d'éduquer le sens critique de l'élève. On lui interdira

²⁷ À notre époque, **Joachim** et son expressivité transcendante, **Ysaye** et sa puissance démiurgique d'artiste-violoniste, **Busoni**, sa volonté sans limite et son esprit de construction architectural, font partie de ceux qui ont écrasé, étouffé les personnalités souvent insuffisamment résistantes de leurs élèves.

²⁸ **Hugo Becker** dit justement : « Même le peintre s'exerce d'abord en copiant les maîtres anciens, avant de donner libre cours à son génie. »

tout d'abord de recopier aveuglément les doigtés et coups d'archet du professeur (voir pp. 196-197), l'obligeant à mettre par écrit sa propre version. En comparant ensuite les indications du professeur avec les siennes, on met en évidence des différences qui, lorsqu'elles font sens, doivent être respectées et conservées car elles témoignent d'un début de maturité. Pour moi, personnellement, tout éveil du sens critique de l'élève est bienvenu, même s'il se manifeste sous la forme d'une contradiction. À un élève resté trop dépendant, je recommande d'assister régulièrement à des concerts de grands violonistes. C'est ainsi qu'il sortira d'une sphère d'influence trop exclusive. Il entend différentes versions, observe l'emploi de moyens différents de ceux auxquels il est habitué, et remarque donc que le but artistique peut être atteint de plusieurs manières. Un tel élève sera aussi astreint à deux séances hebdomadaires de musique de chambre, sans contrôle. Cette activité autonome, délivrée de la surveillance du professeur, lui apprendra à marcher seul. Si toutes ces mesures ne donnent pas le résultat souhaité, je n'hésite pas à briser de force la relation de dépendance musicale, en transplantant le sujet dont la personnalité artistique est menacée dans un autre environnement, si possible à l'étranger, où il puisse se retrouver lui-même dans un tout autre contexte.

Une autre entrave au libre développement de la personnalité est l'excès d'un sentiment de **pudeur morale**. Lorsque nos sentiments fusionnent avec le contenu spirituel d'une œuvre, nous ne devons pas avoir honte de dévoiler notre âme aux yeux de la multitude. Cette « impudeur » n'est sans doute pas le caractère le plus noble de l'interprète-né, mais c'est à coup sûr l'un des plus nécessaires. Des sentiments dont l'expression verbale ne passerait jamais la barrière de nos lèvres doivent pouvoir se manifester sans retenue par des sons. Dans la vie quotidienne, ceux qui dévoilent trop facilement leur intériorité sont dévalorisés. Il en va autrement dans l'art. Se donner entièrement, parler sans retenue, « du fond du cœur », c'est le seul moyen d'obtenir des moyens d'expression qui rendent totalement justice au contenu spirituel d'une œuvre spécifique. Pour certains jeunes artistes, leur demander de dévoiler leur intériorité produit la même résistance que si l'on exigeait d'eux qu'ils se promènent nus parmi la foule. Lorsqu'on ne peut surmonter cette peur par d'autres moyens, il faut se tourner vers un psychothérapeute expérimenté.

Tout en essayant de faire diminuer cette pudeur morale, le professeur doit s'efforcer de favoriser l'élan **intérieur** qui est déjà présent, dans une certaine mesure, chez l'élève. Chez un musicien, celui-ci se traduit principalement par le plaisir de jouer : **jouer par plaisir** plutôt que de **travailler à contrecœur**. Les motifs du plaisir de jouer sont bien sûr divers. Chez des camarades de quatuor, qui ne peuvent se résoudre à interrompre leur « dernier Beethoven » malgré l'heure tardive, le plaisir de jouer vient d'une source plus pure que chez le soliste qui multiplie les « bis ». La pratique sportive d'exercices techniques desséchés ne relève pas du plaisir de jouer, mais plutôt de la mauvaise habitude. De même, l'enthousiasme du virtuose qui fait entendre cent fois dans l'année le même programme me semble quelque peu douteux. Le besoin de se produire le plus souvent possible, quelles que soient les œuvres jouées, me paraît provenir davantage d'un penchant pour les succès extérieurs que d'un authentique plaisir de jouer. Cette inquiétude du soliste professionnel, qui lui fait considérer toute soirée où il ne se trouve pas sur scène comme perdue, renvoie selon moi elle aussi davantage au besoin d'éprouver ce petit frisson nerveux que procure le contact avec le public (besoin auquel on peut s'accoutumer comme à la consommation régulière d'un narcotique) qu'à un véritable plaisir de jouer. On ne peut qualifier comme tel que l'amour d'une activité instrumentale qui s'accomplit avec bonheur dans l'exécution d'œuvres importantes. Un manque de plaisir peut aussi provenir du développement trop lent et mou des moyens techniques et musicaux : si ces derniers apparaissent enfin, ils réveillent l'amour de l'objet, jusqu'ici enfoui.

3) Obstacle dû à une survalorisation de l'aspect technique

Les cas où l'on doute de sa propre **capacité d'expression** sont infiniment plus rares que ceux où l'on s' imagine être insuffisant **techniquement**. Ceci a à voir avec une **survalorisation des aspects techniques**, dont souffrent presque tous les violonistes. Certes un pédagogue consciencieux cherchera constamment, aux débuts de l'apprentissage, à inculquer à son élève le respect des notes écrites, la nécessité d'une intonation pure et d'une étude appliquée, bref le sens de la noblesse d'une bonne

exécution technique. Mais ceci ne dispense pas de signaler constamment que cette préparation technique n'est que l'**escalier** qui mène au sommet. La figure emblématique de ces moyens techniques pris comme fin en eux-mêmes est le **jongleur** de cirque, qui justifie sa présence par l'infaillibilité de ses « trucs ». Mais dans l'exécution d'une œuvre artistique, la part technique ne prend son sens qu'immergée dans des valeurs spirituelles. L'âme et la technique, dans l'œuvre d'art, sont comme la beauté et la propreté chez l'être humain. La première est la plus importante, mais on ne peut en profiter que par la seconde. La technique et l'expression sont dans le même rapport entre elles que le corps humain et l'âme qui l'habite. Il faut nourrir correctement le corps pour que les qualités spirituelles se développent pleinement ; pourtant le soin du corps n'est pas un but en soi. Même si ces choses paraissent intellectuellement évidentes à tout être humain à peu près développé, il est indubitable que chez les violonistes, les deux extrêmes, négligence ou au contraire survalorisation des aspects techniques, dominant. La « voie royale » médiane ne se rencontre que rarement.

La relation entre **manque de confiance en soi** et survalorisation des aspects techniques est évidente. L'importance excessive accordée par l'interprète au passage qu'il vient de rater lui enlève sa bonne humeur et son courage²⁹. Le professeur qui pousse la précision du détail au point de considérer tout accident technique comme un crime, court le risque de faire penser faussement à son élève qu'il commet réellement un crime contre l'esprit de la musique s'il laisse tomber quelques notes derrière le pupitre. La vertu qu'est la précision peut ainsi dégénérer en folie de la perfection technique. Un peu de malchance dans un trait suffit alors à gâcher toute la soirée d'un violoniste. L'irritabilité nerveuse qui s'empare de la plupart des joueurs dès le petit matin le jour du concert renvoie pour l'essentiel à la vivacité de l'imagination qui exagère démesurément l'importance des difficultés présentes, et en crée artificiellement de nouvelles. C'est ce qui incite le concertiste à travailler excessivement le jour du concert, ce qui ne peut que dégrader la fraîcheur et la spontanéité du sentiment. On peut dire que le rabâchage du programme à jouer peut devenir un véritable vice, comparable à l'usage d'une drogue. Un peu de frivolité, beaucoup de hardiesse : ce qu'on appelait autrefois *leichtes Künstlerblut* (littéralement : sang léger d'artiste) produit le meilleur état d'esprit pour le jour du concert.

L'ambition fallacieuse d'une perfection technique immaculée mène à un abus des exercices techniques, qui ne peut être obtenu que par un **allongement excessif du temps de travail**, et conduit à délaisser la valeur spirituelle du tout. La parfaite mécanisation se présente alors sous la forme d'une gymnastique avec accompagnement musical. Le but final ne peut en aucun être atteint de cette manière, car l'infaillibilité n'est qu'une impossibilité. De plus, l'expérience nous a appris que l'extrême précision à la manière d'un **Heifetz** est plutôt la conséquence de dispositions exceptionnelles que le résultat d'un travail consciencieux. Nous savons aussi que la possession de moyens trop parfaits, notamment dans le domaine de la sonorité, incite à une certaine indolence dans l'expression, car le moment important de franchissement de l'obstacle est aboli³⁰. Le caractère artistique s'appuie sur la possession de tous les moyens, mais n'en est pas la somme.

4) Obstacle dû à un perfectionnisme exagéré

Lorsque l'artiste a terminé ses études, qu'elles aient eu lieu dans un établissement public ou dans le cadre de cours privés, il reste seul avec lui-même et avec tous les problèmes liés à son développement technique, à ses capacités d'expression et à ses dispositions humaines générales. On découvre alors si son professeur s'est contenté de lui donner des conseils utiles dans l'instant, ou bien s'il a atteint

²⁹ Moi-même, depuis longtemps, (avant même d'avoir clarifié mes idées sur ce sujet), je m'efforce de tuer dans l'œuf la menace de déprime après un passage raté, en me forçant à repartir avec une fraîcheur et une détermination nouvelle. Dans la chambre de **Wieniawski** à Berlin en 1878, **Moser** vit un jour un manuscrit qui portait en plusieurs endroits la mention suivante, au crayon rouge, en français : « *il faut risquer* ». Questionné, Wieniawski avoua que cette inscription servait à stimuler sa hardiesse dans des passages particulièrement dangereux (Andreas Moser, *Geschichte des Violinspiels*).

³⁰ On demanda un jour à **Casals** pourquoi il n'utilisait pas un instrument qui sonne plus facilement. « Parce que je veux d'abord me battre pour mon expression », fut sa réponse.

l'objectif pédagogique le plus haut, à savoir éduquer l'élève à penser logiquement et à agir de manière autonome. Car ce n'est qu'avec l'entrée dans la compétition artistique que commence la partie la plus difficile de notre carrière : le développement de la **personnalité**.

Nous savons que **l'aspiration à la perfection** est le ressort le plus puissant pour améliorer une performance, et que sans elle, aucun développement n'est possible. Mais elle peut aussi devenir un obstacle. Parfois la cause n'est pas en nous, mais vient de notre éducation, qui nous a posé depuis le début des exigences que nos dispositions de départ de nous permettaient pas de remplir. Le premier devoir d'un véritable pédagogue consiste à guider l'élève – qui place en lui sa confiance – à travers les écueils d'une influence technique et musicale incontestablement nécessaire, dans la voie d'une activité artistique personnelle. Certes, nul ne peut « se refaire » entièrement : les caractéristiques intérieures personnelles sont des grandeurs données, sur lesquelles on peut influencer par l'éducation, mais que l'on ne peut modifier dans leur essence. Pour prendre soin d'une personnalité, le premier commandement est de reconnaître et de respecter ses propres limites et celles de la personne qui nous fait confiance. Nous n'avons pas le droit, ni chez nous-mêmes ni chez les autres, de rechercher des qualités qui, dans leur perfection désirée, n'appartiennent qu'à un « type » idéal. Et nous n'avons pas le droit, sur la base de telles exigences exagérées, de réclamer des performances pour lesquelles les dispositions intérieures font défaut. Il ne s'agit pas de minimiser l'importance du désir de perfection pour le développement artistique. Mais tout doit rester dans les limites de **l'atteignable**. On se saurait viser l'acquisition de qualités pour lesquelles les bases manquent dans la disposition générale. Un violoniste qui manque de tempérament ne deviendra jamais un « fonceur » ; un individu sec ne deviendra jamais un rêveur passionné. Le **besoin** de posséder un bien est certes une force motrice qu'il ne faut pas sous-estimer, mais elle ne suffit en aucun cas à atteindre le but en l'absence de sérieuses dispositions. Il faut ici distinguer entre l'atteignable et l'inatteignable. Tout ce qui est purement technique peut être amélioré, mais ce qui est d'ordre spirituel ne peut l'être que par une transformation **intérieure** provoquée par une expérience vécue. Par conséquent, tandis que les qualités techniques et sonores, quelles qu'elles soient, sont susceptibles d'être transformées, le caractère de l'expression, quant à lui, ne peut changer que si la manière de vivre elle-même change. L'entrée dans l'âge mûr, par exemple, constitue un tournant de ce genre dans la vie d'un individu. À cet âge, des forces tout à fait nouvelles et insoupçonnées peuvent entrer en action. Un flegmatique peut, sous l'action de cette force, gagner en vitalité, et même parfois arriver à un jeu passionné. Mais à la fin de cette période le mode de sensibilité de l'individu semble atteindre sa forme définitive. Dans les années suivantes de semblables transformations, avec leurs conséquences artistiques, sont extrêmement rares.

Il faut aussi rappeler qu'une personnalité peut avoir en tête un idéal d'expression, sans avoir les dispositions intérieures qui seraient nécessaires pour y parvenir. Pour la jeune génération des violonistes entre 1860 et 1880, le sérieux et la grandeur du jeu de **Joachim** étaient le modèle le plus désirable. Entre 1880 et 1890, c'est la légèreté et la douceur du jeu de **Sarasate** qui étaient les qualités les plus précieuses. Lorsque l'étoile d'**Ysaye** se leva au firmament des violonistes, tout le monde s'accorda sur l'idée que l'intensité et la liberté de l'expression étaient les plus nobles attributs de l'artiste. Aujourd'hui c'est la sonorité sanguine et l'énergie rythmique racée de **Kreisler** qui forment l'idéal de l'aspirant violoniste. Cette admiration aveugle d'une personnalité extérieure a eu comme conséquence, pour beaucoup, la perte de la leur. Rester fidèle à soi-même, reconnaître les limites que l'on porte en soi depuis sa naissance, voilà le secret d'un développement artistique sain. L'armée des neurasthéniques en art se recrute moins chez ceux qui ont placé leur but trop haut que chez ceux qui ont voulu atteindre un but pour lequel ils ne possédaient pas les dispositions nécessaires en eux-mêmes. Cette quête désespérée d'une chimère quitte les routes de l'atteignable et représente donc un danger qu'il ne faut pas sous-estimer pour le développement artistique. Reconnaître de plus en plus clairement que l'on a sacrifié le but atteignable au profit d'une illusion trompeuse peut rendre amer et ôter toute joie à la vie et à l'art.

La condition du développement artistique est le désir d'éliminer les défauts et d'acquérir ou de perfectionner les qualités qui semblent avantageuses pour atteindre le but final. L'artiste qui veut s'améliorer doit donc commencer sa journée avec cette phrase : « De quel type sont les insuffisances de mes capacités techniques, mentales et artistiques ? » Tout le programme de travail doit découler de cette problématique. Cette méthode opportuniste, dans le meilleur sens du terme, a l'avantage d'être souple et multiforme. Au contraire d'une routine qui se sclérose, elle rend compte de nécessités **pratiques**. Elle produit une égalisation de toutes les capacités techniques, en s'occupant de qualités délaissées et en mettant de côté les aspects déjà trop étudiés de la technique.

Mais le tableau est tout autre lorsque le désir normal de perfection dégénère en maladie et devient un **désir permanent d'expérimenter et de transformer**. On peut alors distinguer trois stades : celui de la découverte, celui de l'application et celui du rejet d'une nouveauté. Au début, la nouveauté apparaît comme la panacée, depuis longtemps recherchée, jamais découverte. Arrive ensuite le moment de son application exagérée et universelle. Enfin vient le temps de la désillusion. L'idée géniale est jetée aux oubliettes, pour laisser la place à une nouvelle découverte encore plus puissante³¹

Ne cachons pas que peu de résultats de valeur ont été obtenus ainsi. Il faut mettre en garde, non contre la chose elle-même, mais contre son excès. La position normale du haut du bras, le mouvement vertical du poignet, l'action des doigts, mes recherches pour la correction d'un vibrato, d'un trille, ou d'un staccato défectueux, sur l'intonation, sur les *portamenti* ou sur le point de contact, n'ont pu aboutir qu'après une période d'expérimentation. Mais celle-ci était depuis le début concentrée sur le phénomène à étudier, et pensée comme confirmation ou réfutation d'une théorie. Une fois la justesse ou la fausseté de cette théorie prouvée, le rôle de l'expérience était terminé. Errer sans boussole entre mille possibilités détourne au contraire de l'essentiel, rend tout le jeu instable et inconsistant et conduit dans une impasse.

Essayons d'illustrer ces deux processus distincts au moyen d'un exemple. Supposons deux violonistes : l'un pense rationnellement, l'autre est un rêveur. Tous deux sont insatisfaits de la qualité de leur sonorité. Le travail du rêveur va se dérouler à peu près ainsi :

1^{er} jour : la responsabilité est attribuée à l'insuffisance de vibrato : il applique un vibrato excessif.

2^{ème} jour : il lui semble plutôt que le responsable est l'archet. Peut-être est-il trop près du chevalet ? Allons donc sur la touche.

3^{ème} jour : le son a perdu en consistance, est devenu plat : on retourne sur le chevalet.

4^{ème} jour : le son n'est peut-être pas assez clair parce que les doigts de la main gauche n'appuient pas assez : on augmente la pression des doigts.

5^{ème} jour : Le son semble « vitreux », le vibrato raide. Peut-être la pression d'archet est-elle insuffisante ?

6^{ème} jour : Le son a perdu en qualité. La pression du majeur sur la baguette ne serait-elle pas meilleure que la pression directe de l'index ?

7^{ème} jour : Le son a gagné en douceur, mais perdu en énergie. Peut-être faut-il tenir l'archet avec plus de force entre les doigts.

8^{ème} jour : Début de crispation dans la main droite. Qu'est-ce que cela donnerait d'incliner un peu plus le haut du corps vers la gauche ? Le son semble ainsi gagner en résonance.

³¹ La manie de la découverte et de l'expérience resterait une affaire purement privée et ne concernerait pas le public, si nombre de ces génies n'avaient pas publié leurs découvertes dans des livres, sans prendre la peine de faire expérimenter leur découvertes et leurs applications possibles dans l'enseignement par des hommes de l'art sans préjugés.

9^{ème} jour : L'effet bénéfique initial s'est vite dissipé. En enlevant le coussin, n'obtiendrait-on pas un contact plus intime entre le corps et l'instrument, et par ce moyen, une plus grande résonance ?

10^{ème} jour : La mentonnière est gênante, elle semble un corps étranger : enlevons-la !

11^{ème} jour : le bras gauche et l'épaule deviennent douloureux – avertissement de la nature. Les démanchés sont devenus incertains, l'intonation s'est dégradée. Remettons avec contrition le coussin et la mentonnière, et tournons-nous à nouveau vers l'archet. Qu'est-ce que cela donnerait de tendre beaucoup la baguette et de l'incliner ? Ou bien de la tendre assez peu et mettre les crins à plat ?

Il en va ainsi jour après jour, sans changement. On perd complètement de vue le but initial. Chaque jour on imagine et l'on expérimente un nouveau stratagème, sans que la déception invariable qui s'ensuit n'émousse l'entrain pour ce joyeux tâtonnement.

Le violoniste à la pensée logique, au contraire, se posera d'abord une question : « Le problème vient-il du bras droit, du bras gauche ou de la tenue du violon ? ». Il cherchera d'emblée à **localiser** le mal. Trois possibilités : **à droite**, point de contact incorrect ou pression d'archet insuffisamment équilibrée ; **à gauche**, mécanisme défectueux du vibrato ; **tenue du violon** trop haute ou trop basse. Il faut alors se décider pour l'une de ces trois causes, ce qui n'est pas difficile si l'on compare dans chaque cas les deux manières de faire. Lorsque tous les soupçons infondés sont écartés et que la cause véritable est identifiée avec certitude, on passe à la thérapie, sous la forme des exercices les plus adaptés. Ceux-ci sont appliqués pendant quelques jours seulement, puis il faut faire un test d'évaluation. Celui-ci doit montrer de manière claire si la voie choisie est la bonne, ou bien si l'on s'est fourvoyé et si l'on doit accomplir un demi-tour rapide.

Reconnaître à temps que l'on a pris une mauvaise direction laisse l'espoir de trouver plus tard le bon chemin. C'est lorsqu'on s'accroche à des progrès **fictifs**, lorsqu'on poursuit sur un chemin erroné, avec les déceptions qui en découlent, que le problème devient une maladie chronique, difficile à guérir. Les conséquences seront d'autant plus graves que la supposée amélioration sera devenue une fonction naturelle, un élément essentiel de l'organisme violonistique. Aucun violoniste n'a échappé, durant son développement, à de tels écarts hors du bon chemin. La seule différence est que certains ont vite fait demi-tour, tandis que d'autres se sont obstinés dans leur idée, n'ayant pas été remis sur le droit chemin par une personne compétente.

Tant que les essais de toutes sortes sont cantonnés à la pièce de travail, et que leur utilisation en concert est repoussée après la constatation définitive de leur utilité ou de leur toxicité, il n'y a pas réellement d'inconvénient durable. Mais si les expériences se poursuivent sur scène, si **l'œuvre d'art** elle-même est rabaisée au rang d'objet de recherche, alors toute la **performance artistique** en souffre très gravement. Car toute application **consciente** d'une nouveauté technique, qu'elle soit bonne ou mauvaise, réclame une concentration exclusive du joueur sur ce point. Il devient donc son propre gardien, devant surveiller par exemple la mécanique du bras droit, au lieu de se plonger le plus inconsciemment possible dans les beautés de l'œuvre à interpréter. Le résultat de cette restriction de l'expression libre des sentiments est une insatisfaction **intérieure**, par manque d'identification avec le contenu spirituel de l'œuvre, qui se manifeste nécessairement aussi par des échecs extérieurs. J'ai l'habitude d'expliquer à mes élèves le danger d'un contrôle conscient des détails techniques durant une représentation au moyen de l'exemple suivant. Si une bonne fée vous avait fait présent au berceau d'un son idéal de violon, mais avait conditionné son utilisation à un contrôle ininterrompu, ce cadeau aurait été empoisonné. Le libre développement de l'énergie dans le subconscient serait bloqué par l'activité ininterrompue de la pensée. Le résultat serait une suite de sons isolés, certes jolis, mais vides de contenu spirituel. L'amélioration de nos moyens ne peut mener au but recherché que si un travail préliminaire a fait passer les nouvelles conquêtes dans la chair et dans le sang, au point qu'elles font partie naturellement de la technique, sans aucun contrôle d'aucune sorte.

Lorsqu'un artiste dont nous admirons habituellement les performances est « **mal disposé** », nous pouvons supposer que des expériences d'application de nouveautés en sont responsables. Toutefois nous ne pouvons que très rarement repérer l'origine de ces baisses subites de performance. Car les

confidences du joueur lui-même ne valent rien : il protège son délire comme un secret précieux. Et il lui accorde une telle importance fondamentale pour la perfection de son jeu, qu'il voudrait en monopoliser les avantages pour lui seul. La carrière de bien des artistes eût été très différente, si l'égoïsme ou une fausse pudeur ne les avait dissuadés, au moment décisif, de prendre conseil auprès d'un collègue compétent, **bienveillant**, à l'écoute objective (cet oiseau si rare).

Résumons : l'amélioration des faiblesses, en elle-même nécessaire et fertile, devient un obstacle si elle est traitée comme un but en soi. Elle mène à la dépression lorsque toutes les possibilités techniques rentrent sans tri dans le cercle des recherches de nouveauté. Transplantée de la salle de travail sur la scène, elle influence la prestation de la manière la plus défavorable, car on délaisse le vrai contenu artistique. Elle devient un inconvénient durable si le joueur s'entête dans une idée fausse, au point de ne plus retrouver le chemin vers la liberté.

5) Obstacles dus à des pensées obsessionnelles

Il n'est pas étonnant que des personnes dont l'activité consiste à présenter quelque chose en public qui sorte directement de la mémoire – acteurs, orateurs, chanteurs, instrumentistes ou chefs d'orchestre – soient plus facilement soumis à des aléas mentaux que les autres professions. En effet, un instrumentiste par exemple doit exécuter de mémoire, dans un ordre déterminé, des milliers de mouvements distincts, très subtilement différents les uns des autres, qui correspondent tous à une idée sonore précise. C'est une activité que l'on peut presque qualifier de « hors-norme ». Nous savons que c'est lorsque la conscience est « débranchée » que ce processus s'accomplit au mieux. (Parfois, le violoniste observe les doigts de sa main gauche, et ceux-ci lui semblent des corps étrangers, se mouvant indépendamment de l'organe central du cerveau). Les **pensées obsessionnelles** sont toujours la conséquence d'une irruption non désirée de la conscience dans un processus de jeu qui devrait rester inconscient. Elles sont légion. Aucune partie de notre corps, ni de notre moi spirituel n'est à l'abri de leur influence. Tout obstacle peut, si nous ne parvenons pas à le dominer, se transformer en pensée obsessionnelle. Celles qui reposent sur des idées superstitieuses peuvent avoir une part de comique. On sait que le chanteur **Von zur Mühlen**³² ne pouvait chanter en public qu'en ayant un pied posé sur un fer à cheval, que l'on plaçait donc préalablement sur scène à cet effet. **Sarasate** ne jouait jamais sans avoir en poche son talisman, un petit violon miniature en or³³. Beaucoup d'artistes considèrent comme un mauvais présage le fait qu'avant le concert, un collègue leur rende visite dans la loge, ou qu'on leur remette le cachet de leur prestation. La superstition qui fait emmener la partition de violon au concert est au contraire justifiée car l'expérience montre qu'en cas de trou de mémoire sévère provoquant une interruption, seul un coup d'œil à la partition permet d'éviter le retour du même problème.

6) Diminuer le trac grâce à l'autosuggestion

Tous ces obstacles physiques et mentaux provoqués par le trac reposent en grande partie sur **l'imagination**. Ce sont des mirages de toutes sortes qui provoquent l'agitation si caractéristique du trac. Je suis torturé par l'idée que je suis insuffisamment préparé techniquement, ou que ma mémoire n'est pas fiable, pour n'évoquer que les deux obstacles les plus courants. Pour me sentir bien intérieurement, il faudrait donc que je me **persuade** que je suis en réalité suffisamment préparé techniquement et que je peux faire confiance à ma mémoire. Pour cela, une pratique méthodique de

³² Raimund von zur Mühlen (1854-1931) (NDT)

³³ Même si presque personne ne croit plus sérieusement à un effet objectif des talismans, il est certain que leur absence peut avoir une influence défavorable sur la performance artistique de leur possesseur, s'il est habitué à l'idée de leur présence. On raconte que Sarasate, lorsqu'il fut victime d'une attaque, lors de sa dernière apparition sur scène en 1905 à Darmstadt, avait oublié son talisman à la maison. Peut-être cette découverte avait-elle encore affaibli ses capacités de résistance, déjà amoindries par ailleurs. Il est préférable naturellement de ne pas se placer dans de telles dépendances.

l'autosuggestion au sens de **Coué**³⁴ peut certainement être utile. Coué accorde la plus grande importance au fait que l'autosuggestion s'effectue sans intervention de la volonté, « car si la volonté entre en conflit avec l'imagination, si l'on pense par exemple : "Je veux que ceci ou cela se produise", alors il suffit à l'imagination de répondre : "tu peux bien le vouloir, mais cela n'arrivera pas", et l'on n'atteindra pas ce qu'on désire, c'est même plutôt l'exact contraire qui se produira. » Cette observation est selon Coué d'une importance fondamentale. Elle permet de comprendre pourquoi le traitement médical des maladies mentales, et les tentatives d'éduquer la volonté du patient, se soldent par des échecs aussi lamentables. Il faut se reporter sur l'éducation de l'**imagination**. Si je serre les dents en disant : « je ne veux pas rire », jamais je ne pourrai m'en empêcher ; plus celui qui souffre d'insomnie se force à dormir, plus il reste éveillé et énervé. Le processus doit être traité comme un fait accompli, qui n'a aucun besoin de la volonté pour réussir. Donc pas « je **veux** bien jouer » (tension de la volonté qui serre les dents) mais « je **vais** bien jouer » (processus évident).

Ce n'est pas ici le lieu de discuter de la délicate question de la liberté de la volonté en général. En revanche, notre expérience personnelle nous permet de la considérer dans le cadre de notre activité. Ici l'on s'aperçoit que la force de la volonté n'a de validité que pour des tâches subalternes, ayant trait à l'entraînement. Par exemple, c'est moi qui maîtrise si je m'exerce plus longtemps, si je répète davantage un passage, si j'exerce un contrôle plus étroit que je ne serais naturellement enclin à le faire. En revanche, je ne peux pas davantage me contraindre à éprouver un sentiment donné ou à me débarrasser d'une impression désagréable et persistante que je ne peux me forcer à aimer ou à haïr. L'éducation de la force de volonté de l'élève me semble importante lorsqu'il s'agit de l'habituer à corriger chaque fausse note. Mais si je voulais m'en servir pour réparer des fissures de son être intérieur, je prendrais le risque d'une défaite. Dans ce cas, nous approchons mieux du but en nous intéressant à la force d'imagination.

Faut-il recommander cette approche dans tous les cas ? C'est là le point central de tout le système. **L'autosuggestion** est en elle-même inoffensive, mais elle peut devenir un danger si, à cause d'une confiance aveugle dans ses capacités curatives, on a oublié toutes les autres mesures. Même Coué ne va pas jusqu'à considérer les autres approches comme superflues dans le cas des maladies mentales. De même, dans le cas d'un dysfonctionnement technique au violon, ce n'est qu'après l'échec des exercices appropriés, lorsqu'on peut donc supposer qu'il existe des obstacles purement psychologiques, que l'autosuggestion peut faire valoir ses droits. Mais il reste toujours une limite : un handicap physiologique ou anatomique pour certains mouvements. On ne pourra jamais s'auto-persuader de vibrer plus vite si les conditions **physiques et mentales** ne sont pas réunies.

La schématisation de la formule de soin, telle que la reçoit le grand public depuis que la méthode Coué, réflexion sérieuse au départ, est devenue un phénomène de mode, porte en elle un danger. Les modes passent ; il serait dommage que la diffusion très large d'une bonne chose devienne un mal. **Max Dessoir** dit très justement sur ce sujet : « Tout en reconnaissant tout ce qu'une autosuggestion bien réglée permet d'obtenir, il faut mettre en garde contre la méthode Coué. Pas plus qu'une autre, elle n'est une panacée. Nous revivons aujourd'hui ce qui s'est déjà produit à l'époque de Mesmer : plus la mode se répand, plus elle est déformée. Pourquoi ? Parce que nous autres humains ne redoutons rien tant que la réflexion. Certes, tout le monde veut guérir ou rester en bonne santé, mais de préférence en prenant une douche par jour, en avalant des pilules ou en récitant le commandement thérapeutique, car cela ne demande pas d'effort de compréhension. Pourtant, une observation avisée, une soigneuse distinction entre les différentes perturbations, une enquête prudente sur les liens initiaux entre les modifications du comportement et les mesures concernées mènent plus loin. En toutes choses, c'est la raison qui doit prévaloir. Il me semble préoccupant que Coué sous-estime cette nécessité et élève au rang de principe général la croyance naïve dans la force des mots et dans la

³⁴ C'est dans le livre de Charles Baudoin : *Psychologie de la suggestion et de l'autosuggestion*, Neuchâtel-Paris 1924, (traduit en allemand et publié à Dresde en 1926, NDT) que la théorie de Coué est le mieux expliquée.

puissance illimitée du subconscient. Je ne peux pas non plus me réjouir que l'éducation de la volonté soit honteusement délaissée. Même si, dans certaines circonstances, la fantaisie peut en effet triompher de la volonté, ce n'est pas toujours le cas, et cela ne doit pas l'être. Malheur aux humains qui abandonnent toute volonté ciblée pour s'abandonner à une force d'imagination insaisissable ! ».

Dans quelle mesure l'autosuggestion peut-elle rentrer dans le cadre d'une pédagogie du violon basée sur des principes réalistes ? C'est ce que nous allons examiner maintenant. Nous savons déjà que l'apparition du trac est essentiellement liée à un sentiment maladif d'**infériorité**, plus ou moins justifié. Soit ce complexe d'infériorité repose sur une réalité (il est alors justifié), soit il s'appuie sur des représentations imaginaires (il est alors sans fondement). Par exemple, un trait en staccato peut échouer pour trois raisons : 1) si le joueur ne sait pas faire le staccato (défaut de technique) 2) si le joueur sait faire le staccato en général, mais qu'il ne sait pas l'appliquer dans ce cas particulier (défaut d'application de la technique) 3) si la présence du moindre auditeur suffit à éveiller en lui l'idée paralysante qu'il ne sait pas faire le staccato : il **s' imagine** qu'il ne maîtrise pas ce coup d'archet.

Dans les deux premiers cas, il faudra prendre des mesures techniques : développement de l'habileté pour le staccato en général ou mise en place des manières de travailler les plus adaptées. Mais dans le troisième cas, toutes les mesures techniques sont condamnées à échouer. Il faut plutôt une influence psychique, dont l'essence consiste à remplacer le sentiment maladif, injustifié de sa propre infériorité, par celui d'une confiance justifiée dans ses propres forces. Pour cela, l'énergie du joueur lui-même ne suffit pas, sans quoi le trac aurait été éliminé depuis longtemps ; en effet, chacun désire ardemment se débarrasser des sentiments de peur qui le paralysent. Nous savons bien que la volonté perd le plus souvent le combat qui l'oppose à l'imagination, c'est pourquoi nous pouvons nous tourner vers l'autosuggestion. Certes, nous devons faire une distinction entre **l'élève** et **l'interprète professionnel**. Un staccato déficient chez un élève doit être corrigé avant tout par les exercices appropriés. Si le professeur essayait, au lieu de cela, de renforcer à tort la confiance en soi de l'élève en le persuadant que son staccato est satisfaisant, il n'y aurait là rien d'autre qu'une tromperie. De la même manière, remplacer le traitement médical des maladies purement organiques, comme la tuberculose ou le cancer, par la méthode Coué, peut certes améliorer le confort subjectif du malade, mais en aucun cas son état objectif. Sur le plan violonistique, un tel comportement développerait encore davantage le type déjà trop répandu de l'incapable arrogant.

Mais pour l'exécutant professionnel qui n'est pas parvenu, malgré un dur travail antérieur, à améliorer son staccato, et chez lequel les mesures techniques n'offrent plus aucune chance de succès, la perspective existe de pouvoir diminuer la résistance des forces paralysantes par un renforcement de la **confiance en soi** en général. Une amélioration de l'état psychique général apparaîtrait, de même que l'amélioration de l'état **physique** général peut avoir un effet très favorable sur certaines maladies locales. Il reste que l'approche par l'autosuggestion, quel que soit le niveau artistique de l'exécutant, n'est opportune que si les défauts techniques, soit n'existent pas, soit ne peuvent plus être corrigés par les moyens usuels.

Cette approche par l'autosuggestion peut être déclinée de deux manières : 1) par le professeur, sous la forme d'une influence « hétéro-suggestive » (par la suggestion extérieure) qui déclenche ensuite une véritable autosuggestion. 2) par une authentique autosuggestion de l'élève lui-même, après que le professeur lui a montré le chemin.

Le traitement de l'élève par la suggestion extérieure du professeur revêt une importance qui n'est pas encore appréciée à sa juste valeur. Nous touchons là à l'un des aspects les plus obscurs de la pédagogie. La suggestion du professeur est presque toujours **négative**, prédisant l'échec plutôt que le succès, décourageant au lieu d'encourager. La seule exception est celle du charlatan professionnel, dont le métier est de faire croire à l'élève qu'il fait des progrès qui n'existent pas en réalité. L'une des lignes de conduite les plus décisives pour le professeur devrait être de ne jamais **désespérer** l'élève, quoi qu'il se passe pendant la durée du cours. L'analogie avec le métier médical est évidente : il est connu que le malade se sent mieux à l'instant où son médecin lui donne l'espoir d'une amélioration ou d'une

guérison. Le cours ne devrait jamais être considéré comme terminé tant que l'élève n'a pas une vision très claire de la bonne direction à emprunter et que son cœur n'est pas plein de l'espoir d'arriver enfin près du but. Des phrases comme : « vous n'apprendrez jamais cela » ou bien : « avec vous, tout effort est vain » n'ont leur place que si l'on recommande un changement de métier. Mais en général, employer de telles tournures négatives, générales, vides de contenu, au lieu de donner des conseils concrets instille le poison paralysant du doute dans le subconscient de l'élève. C'est le terreau où se développe la mauvaise herbe du complexe d'infériorité et du trac inguérissable qui le suit.

Pour la peur des **trous de mémoire**, il faut avant tout essayer d'observer si la mémoire est véritablement défaillante ou s'il s'agit surtout d'une **angoisse** de rester « sec »³⁵. Cela a peu d'importance du point de vue de l'effet, qui est toujours un blocage du jeu plus ou moins fatal selon la capacité de dissimulation. Mais du point de vue du traitement, il est capital de savoir si la mémoire manque vraiment de fiabilité ou si ce défaut n'existe que dans l'imagination du joueur. Les deux types ont en commun cette habitude nuisible de « **l'anticipation** » (qu'est-ce qui vient après ?). Dans les cas de réelle faiblesse de la mémoire, s'y ajoutent des perturbations de l'association, une connaissance déficiente de la structure architectonique de l'œuvre, et une automatisation insuffisante de l'appareil moteur en raison d'un travail insuffisant (voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 2^{ème} partie, p. 74 et suivantes).

Concernant le traitement des trous de mémoire par la suggestion, c'est avant tout l'apparition de **l'anticipation** et son élimination qui nous intéressent. Si l'on interroge des collègues ou des élèves, on s'aperçoit que dans neuf cas sur dix, l'anticipation précède de peu le trou de mémoire et en constitue la cause immédiate. J'ai réussi plusieurs fois à éliminer définitivement ce trouble, de la manière suivante : je préparai d'abord un terrain favorable en faisant apercevoir à l'élève une guérison possible, afin de le mettre dans une disposition pleine d'espoir et d'attente. Puis j'entamai une analyse de fond du processus psychologique, insistant sur le fait que cette « anticipation », donc cette manière de penser « au futur » ne pouvait exister que si l'on ne s'occupait ni du présent ni du passé. Le symbole du futur est la mesure à **venir**, le symbole du présent celle que l'on est **en train d'entendre**, et le symbole du passé celle qui a **déjà été entendue**. Le défi qui se pose à moi est de pouvoir m'occuper du présent, c'est-à-dire de la suite de sons que je suis en train de jouer dans l'instant, de manière à ce que n'aie plus ni le temps ni l'occasion de penser au futur et à ses dangers, c'est-à-dire aux mesures à venir. **Je dois donc m'efforcer de prendre du plaisir à m'écouter moi-même, d'être mon propre auditeur**. Si j'applique une tension consciente de la volonté, si intense soit-elle, je n'y parviendrai jamais ; en revanche ma concentration en sera gravement affectée. C'est donc l'autosuggestion pure qui doit entrer ici en jeu. De quelle manière ? C'est ce que nous verrons plus loin.

On pourrait penser que la crainte obsessionnelle du **tremblement de l'archet** (si l'on suppose par ailleurs une tenue et une conduite d'archet techniquement sans entrave) est un objet idéal pour une approche par l'autosuggestion. Pourtant, dans la pratique ce n'est pas le cas. Dès lors que le joueur a appris par l'expérience que la peur, ou que l'excitation qui accompagne par nature toute apparition publique provoque le tremblement de l'archet, alors cette association travaille avec une redoutable précision. Le tremblement intervient véritablement comme un mouvement-réflexe, de même qu'une personne souffrant de transpiration excessive aura inévitablement les mains moites dès lors qu'il faudra serrer la main à quelqu'un.

Ici aussi, le professeur doit préparer le terrain en faisant mine de considérer le mal comme accessoire et temporaire. Il doit suggérer de manière insistante au joueur qu'il n'y a absolument aucune raison de s'inquiéter. Il doit poser un pronostic favorable. C'est ici que démarre la véritable approche par l'autosuggestion.

³⁵ De même, le neurologue doit déterminer, dans les cas d'insomnie, s'il s'agit d'une vraie insomnie ou d'une peur de ne pas s'endormir. Les deux produisent le même résultat.

Certes, la formule unique de Coué (« Tous les jours, à tous points de vue, je vais de mieux en mieux ») reste trop générale pour remédier aux différentes perturbations, certaines d'ordre physique, d'autres d'ordre psychique, qui accompagnent l'exercice de la musique en public. La diversité de nos besoins violonistiques réclame la plus grande **variété** possible de formules d'autosuggestion, afin que les éléments s'adaptent précisément au résultat visé. Voici un survol des cas les plus fréquents :

I - **État général dépressif avant la prestation publique.** Symptômes : isolement, mutisme, doute sur ses propres capacités. Toutes ces idées ont leur racine dans l'importance exagérée que l'artiste accorde à sa prestation, dans un égocentrisme poussé à l'extrême qui lui fait penser qu'il est soudainement le centre de l'univers, que sa prestation serait l'évènement le plus important du monde. La formule d'autosuggestion à construire doit avoir pour but de ramener le concert à sa juste proportion, celle d'un concert parmi tant d'autres, d'un évènement totalement insignifiant pour la marche du monde. En même temps il est nécessaire d'influencer favorablement l'état général. Voici donc les formules très simples à appliquer : 1) « **Je me sens bien** » 2) « **Le concert n'est pas important du tout** ». Dans ce cas, comme dans les suivants, **il convient de répéter la formule à voix haute, environ vingt fois, dans une position complètement détendue (confortablement assis ou allongé).**

II – **Indisposition violonistique générale.** Celle-ci se manifeste moins par l'état dépressif général précédemment évoqué que par une répugnance à se présenter en public ce jour précis à cette heure précise. Il s'agit donc de se transporter dans un état favorable à l'exercice de l'activité musicale. **Exercice préparatoire** : pendant 5 à 10 minutes, chanter à mi-voix ou fredonner certains thèmes musicaux du programme du soir, ce qui rétablit le lien avec l'exercice vivant de la musique. Puis vient la formule : « **Je me réjouis de faire de la musique à nouveau** ». Lorsqu'on prend finalement l'instrument, on est soi-même surpris de constater que l'envie artistique, disparue pendant un temps, est revenue.

III – **Sentiment injustifié d'impréparation technique.** Formule : « **Je me sens très sûr techniquement** »

IV – **Malaise psychologique en entrant sur scène, dû à la vue inopinée de la multitude des auditeurs.** Il provient de l'idée exagérée que nous nous faisons de la compétence artistique de chaque auditeur. En réalité, seulement deux à quatre pour cent d'entre eux sont de véritables connaisseurs³⁶. Néanmoins, ce fait implique surtout une formule négative (« Tu n'y connais rien ») qui ne nous est pas utile. L'autosuggestion positive repose sur la tentative de se libérer complètement de l'auditeur, de faire comme s'il n'existait pas et de jouer pour soi-même. La formule est donc : « **Je fais de la musique pour moi-même** ».

V – La présence parmi les auditeurs de certaines personnalités particulièrement antipathiques est un obstacle difficile à surmonter. La pensée qui traverse le cerveau du joueur en un éclair : « X. désire ardemment entendre la prestation la plus médiocre possible. », enclenche d'emblée une mauvaise autosuggestion. Voici la formule : « **Je me sens d'humeur brillante et je vais montrer à X. ce dont je suis capable** ».

VI – **Peur des trous de mémoire.** En plus des mesures prises par le professeur (voir pp. 134 et 172), celui qui souffre de cette angoisse, dû à un excès d'**anticipation**, doit se servir de la formule suivante : « **Je vais m'écouter moi-même** ». L'enregistrement acoustique des sons qui viennent de passer, **l'écoute**, empêche radicalement la prévision des sons à venir, l'**anticipation**. Le joueur ne doit donc pas seulement utiliser la formule comme à l'accoutumée, avant d'entrer en scène ; il doit aussi, au moment critique, sur la scène même, s'habituer, grâce au mot magique « **écouter** », à détourner son attention des mauvaises autosuggestions et à la focaliser sur la suite des sons qu'il est en train de produire.

VII – **Paralysie du sentiment.** « C'est étrange... Cet artiste habituellement si chaleureux et sensible a joué ce soir de manière tellement froide et détachée... Il n'est visiblement pas en forme. » Voilà le jugement typique d'un auditeur sur une performance manquant de conviction et d'implication.

³⁶ Il y a bien sûr des exceptions. Par exemple, dans les concerts de l'Association Beethoven à New York, qui est constituée presque exclusivement de musiciens, ce pourcentage est évidemment plus élevé.

Le virus du trac se développera toujours sur les terrains les plus faibles de la capacité technique ou de la complexion psychologique. Des faiblesses peu visibles en temps normal sont considérablement grossies lorsqu'elles apparaissent à travers le prisme du trac. Dans le cas de la « paralysie du sentiment », c'est souvent la **force d'imagination** qui constitue la partie faible de la personnalité artistique, manque qui peut être aggravé par une certaine timidité de naissance, un manque d'expansivité, en un mot par une forme de pudeur psychologique. C'est chez les joueurs dits « introvertis » que ce danger existe d'un blocage des sources du sentiment, d'une rétention de la sensibilité. Les formules d'autosuggestion aptes à contrecarrer cet état sont nombreuses, et chacun peut s'en inventer qui correspondent à sa sensibilité et à ses besoins. « **Je vais me donner à fond** ». « **Je vais exprimer tout ce que je ressens** », etc.

VIII – **Peur de certains traits de main gauche**. Le joueur doit détourner son attention de la main gauche, en s'occupant uniquement de la conduite de l'archet et en laissant travailler la main gauche de façon automatisée. La meilleure technique est de surveiller visuellement le point de contact de l'archet avec la corde. Formule de soutien : « **Je regarde mon archet** ».

IX – **Peur de certains coups d'archet**. C'est l'inverse de la situation précédente. L'attention visuelle se concentre sur le jeu de la main gauche. La main droite travaille automatiquement. Formule : « **Je regarde mes doigts** ».

X – **Peur du tremblement de l'archet**. La plus dangereuse des autosuggestions, celle du tremblement de l'archet, n'apparaît que lorsqu'un esprit malin chuchote au joueur : « Ton archet va, doit trembler ! » La difficulté pour construire la formule curative réside dans le fait que la simple évocation du mot « trembler » peut suffire à déclencher le tremblement. La formule ne doit donc en aucun cas inclure ce mot. Donc, observer exclusivement le jeu de la main gauche et réciter la formule : « **Mon archet est parfaitement calme** ».

XI – **Idées fixes de toutes sortes**. L'artiste est superstitieux par nature. Il croit aux mauvais présages – du chat noir que l'on croise sur le chemin de la salle de spectacle au « bon collègue » que l'on aperçoit avant le début du concert et dont on a de bonnes raisons de mettre en doute les intentions amicales. Les formules sont ici difficiles à trouver, car une superstition soigneusement entretenue pendant de longues années s'est enracinée trop profondément pour pouvoir être éliminée sur commande. Seule une bonne « contre-suggestion » peut aider : par exemple la vue d'un chat blanc ou d'un collègue sympathique³⁷.

Les considérations qui précèdent nous ont fait passer, insensiblement mais sûrement, du domaine purement instrumental aux contrées plus obscures des sentiments anormaux. Je suis parfaitement conscient que tout ce complexe d'idées sera considéré par beaucoup comme totalement déplacé dans une méthode de violon sérieuse, quand bien même tout le projet de ce livre impliquerait d'aborder des problèmes que l'on a évités jusqu'à présent. Je sais aussi que beaucoup verront dans les explications précédentes des dévoilements impies de processus restés jusqu'ici secrets. Les formules d'autosuggestion que je propose seront rejetées par beaucoup comme puérides. À quoi il faudrait objecter : l'activité artistique sur scène, ce déroulement automatisé de milliers de gestes finement différenciés, dans un ordre déterminé, ne peut absolument pas être considérée comme une activité « normale » au sens courant du terme. Il n'est donc pas étonnant que tout artiste digne de ce nom soit susceptible d'avoir des idées « folles ». Toutefois il ne l'avouera que très rarement. Un artiste sera tenté parfois, sur des questions litigieuses de nature purement technique, de prendre conseil auprès de son professeur ou d'un collègue ami. Mais un sentiment de pudeur irrépressible l'empêchera toujours de dévoiler un conflit de nature psychologique devant des yeux étrangers. L'artiste est donc enclin à considérer toujours « **son** » cas comme une exception, alors même qu'**aucun** artiste n'est exempt de conflit intérieurs. Seul un joueur totalement **inconscient** pourrait en être protégé. Mais seul

³⁷ Le cas véridique qui suit fournit un bon exemple d'une telle « contre-suggestion ». L'un de mes élèves souffrait d'une idée fixe : avant les passages difficiles, l'image d'un individu qu'il haïssait lui apparaissait dans l'esprit, « maudissant » le passage en question, ce qui le lui faisait rater à chaque fois. Je lui conseillai d'essayer de remplacer ce « mauvais esprit » par l'image d'un « bon esprit », en l'occurrence sa fiancée. De fait, cette technique le délivra, à long terme, de son idée fixe.

un enfant peut rester longtemps dans ce genre d'état paradisiaque. D'où l'impact génial de l'enfant prodige, l'immédiateté qui nous touche aux larmes, mais qui disparaît en règle générale vers 14 ans, au moment de la puberté.

On peut considérer comme certain, même si ce n'est pas connu, que tout artiste a dû, au cours de son développement, batailler autant sur le plan psychologique que sur le plan technique. Le plein épanouissement de ses forces dépend surtout de sa liberté intérieure, qu'il doit acquérir même après avoir obtenu la liberté extérieure, c'est-à-dire la liberté technique. Seule l'union de ces deux forces peut produire la restitution parfaite d'une œuvre d'art.

V – Répertoire de violon et programme de concert¹

Avant de traiter l'objet principal de ce chapitre, il nous faut consacrer quelques lignes à l'une des questions les plus brûlantes de notre époque : la relation de l'**exécutant** avec les artistes **créateurs** contemporains. Jouer les œuvres modernes est-il un devoir moral ? La réponse est nécessairement oui. Les œuvres musicales restent lettre morte s'il ne se trouve personne pour les transcrire en sons et les transmettre au public. Ce devoir est-il **impératif** ? Sans doute pas, car l'interprète a le droit d'exiger que l'œuvre à exécuter lui plaise, ou qu'il existe une certaine parenté spirituelle entre l'œuvre et lui. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra la recréer de manière accomplie. Malgré tout, l'artiste a le devoir de suivre avec attention la création contemporaine, afin de pouvoir se consacrer à l'étude des œuvres qui trouvent un écho dans son intériorité. Ce principe évident est bien malmené dans le monde des concerts modernes. Autour de la production moderne, un cercle d'intérêts s'est formé qui soigne les compositions modernes pour des raisons qui n'ont que peu à voir avec des considérations artistiques. Pour une certaine catégorie de critiques, en particulier, l'exemple de la reconnaissance tardive de **Beethoven**, de **Wagner**, de **Brahms**, de **Strauss** ou de **Reger** a valeur d'avertissement. La postérité leur en voudra moins, pensent-ils, d'avoir vanté les mérites de dix médiocres que d'avoir méconnu un talent. Ils expédient en une ligne les œuvres du passé, mais honorent sur plusieurs colonnes le moindre « navet » moderne. Ceci conduit tous ceux dont l'existence dépend de l'avis du public, chefs d'orchestre et interprètes, à se soucier des œuvres contemporaines d'abord pour des raisons pratiques. Le compositeur moderne est devenu aujourd'hui un faiseur de rois courtisé, qu'il ne faut pas mépriser. Wagner a dû attendre sept ans l'exécution de son *Tristan*, mais aujourd'hui les directeurs de théâtre font la queue dans l'antichambre des jeunes compositeurs d'opéra. L'engagement d'un artiste interprète est de plus en plus conditionné à l'exécution d'une œuvre moderne déterminée, œuvre dont la valeur, bonne ou mauvaise, est presque toujours ignorée du dirigeant concerné, et qui réclame, pour une seule exécution bien souvent, une peine et un temps infinis à l'artiste. Le fait que l'on s'enquière attentivement de la valeur d'une œuvre avant de penser à la jouer devrait en fait être une évidence. Comme dit **Billroth** : « Comme tout ce qui est nouveau, même ce qui sera universellement reconnu plus tard, doit dans une certaine mesure lutter contre les conventions, il vient à l'esprit d'un public non spécialiste d'un art que tout caprice d'artiste qui soufflette en quelque sorte les vieilles habitudes porte en lui les germes d'une importance future et que l'opposition à la tradition est en elle-même un mérite. Même parmi les jeunes artistes, il fallait qu'il y ait des nihilistes, des opposants par principe qui cherchent à déconcerter le public. Mais jusqu'ici, ils n'ont rien obtenu. »²

Je suis tout à fait étranger à l'idée de me fermer à la nouveauté par principe³. Des assemblages de sons inhabituels ne m'empêchent en aucune manière de rechercher la valeur interne d'une œuvre. Toute

¹ Voir Andreas MOSER, *Geschichte des Violinspiels*, avec l'introduction de Hans Joachim MOSER, *Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter* (Berlin 1923). Cette œuvre est un charmant mélange de recherche sérieuse et de légèreté de ton. Parmi les œuvres classiques sur ce sujet : WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister* (Leipzig 1927²), d'une valeur indépassée, Max GRÜNBERG, *Führer durch die Literatur der Streichinstrumente*, (Leipzig 1913), et Florizel von REUTER, *Führer durch die Violinmusik* (Berlin 1922).

² Theodor BILLROTH, *Wer ist musikalisch ?*, Berlin 1912

³ Quelques exemples en guise d'avertissements. Cherubini sur Spohr (1820) : « Votre musique, comme la forme et le style de ce genre de musique en général, me sont encore si étrangers, que je ne parviens pas à y entrer tout de suite, ni à la suivre. Vous seriez donc très aimable de rejouer une deuxième fois le quatuor que je viens d'entendre. » - Romberg à Spohr à propos des quatuors de Beethoven : « Mais, mon cher Spohr, comment pouvez-vous seulement jouer des choses aussi baroques ? » - Spohr à propos du dernier Beethoven : « Son aspiration constante à l'originalité et à l'ouverture de nouvelles voies ne pouvait plus, comme auparavant, éviter les errements. Fallait-il alors s'étonner que ses travaux deviennent de plus en plus baroques, de plus en plus décousus et incompréhensibles ? – Certes, il existe des gens qui s'imaginent les comprendre et qui,

relation entre des sons, même si elle ne semble pas harmonieuse, peut être « belle » si elle constitue la partie nécessaire d'un tout. L'histoire de la musique nous apprend que la beauté d'une rencontre sonore n'est pas une grandeur fixe. « Le degré de dureté que l'auditeur consent à tolérer comme un moyen d'expression musicale dépend du goût et de l'habitude ; aussi la limite séparative entre les consonances et les dissonances a-t-elle beaucoup varié. De même aussi les gammes, les modes et les modulations ont subi de nombreuses modifications, et cela, non seulement chez les peuples incultes ou sauvages, mais même dans les périodes historiques et chez les nations où la civilisation humaine s'est épanouie dans toute sa fleur. »⁴

Malgré mon désir sincère de vivre avec mon temps, je trouve extrêmement préoccupant que le soin exagéré et indiscriminé de tout ce qui est créé aujourd'hui s'accompagne d'un abandon d'une musique passée de grande valeur. Je pense en particulier à Max **Reger** (mort en 1916), ce maître déjà à moitié oublié. Qui joue encore sa musique de chambre aujourd'hui ? Et qui, parmi les admirateurs des modernes, connaît et comprend les derniers quatuors et les dernières sonates pour piano de **Beethoven**, qui, du point de vue de l'esprit révolutionnaire, dépassent tout ce qui a été écrit depuis ?

Si nous considérons à présent l'influence de la pratique **exclusive** des compositions modernes sur le développement de l'art du violon, nous sommes contraints de tirer, là aussi, des conclusions peu favorables. Alors que la qualité de l'interprétation d'une œuvre **classique** dépend en premier lieu d'une clarté technique, d'une beauté de son, d'une pureté de style et d'une profondeur de sentiment qui sont constamment remises à l'épreuve, dans les compositions modernes, cette qualité ne dépend pas du tout du fait que toutes les notes prévues soient effectivement jouées (ou alors peut-être pour le compositeur, mais nullement pour l'auditeur). Les fautes de mémoire ne se remarquent pas si elles ne mènent pas directement à la catastrophe. Nos concepts de juste et de faux sont mis cul-par-dessus-tête par l'emploi **volontaire** de relations non harmoniques⁵. En un mot, nous ne pouvons apprécier que les capacités de mémoire et de concentration nécessaires pour assimiler pareille création. Délivrer un jugement sur les éléments purement violonistiques d'une telle prestation est impossible, compte tenu des particularités de la notation moderne et du manque de familiarité avec l'œuvre. Cette absence de tout contrôle possible, ajouté à la reconnaissance aveugle de cercles intéressés, fait courir à l'interprète le risque de glisser à moitié inconsciemment, avec le temps, dans le marais du laisser-aller. Personne n'est en état de reprocher d'éventuels incidents problématiques survenus pendant

tout à cette joie, les placent très au-dessus de ses précédents chefs-d'œuvre. Je n'en fais pas partie quant à moi, et j'avoue en toute franchise que je n'ai jamais pu prendre goût aux dernières œuvres de Beethoven. » (Spohr, Autobiographie)

⁴ HELMHOLTZ : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction par G. Guérout et A. Wolff, Paris, Victor Masson 1868, p. 306

⁵ Voici les 6 premières mesures de « Prélude et Chaconne » op. 15 n°2 de **Bohnke** :



Ici des octaves justes seraient le summum de la fausseté !

l'exécution⁶. La perte de capacités apparaît souvent clairement dès que l'on retourne aux œuvres classiques, où chaque note compte.

Le jeune violoniste qui se sent attiré par les nouveaux styles de composition devra donc, s'il tient à conserver et à développer ses capacités violonistiques, observer certaines règles de prudence. Tout d'abord, il ne doit pas se consacrer **exclusivement** et par principe à la musique la plus récente, mais uniquement aux œuvres vers lesquelles il se sent vraiment attiré, et dont il est convaincu de la valeur artistique. Il se rafraîchira de temps en temps à la source claire de la musique classique, et puisera dans cette fontaine de jeunesse un nouvel élan pour maintenir et développer sa technique. S'il s'occupe de musique moderne non par nécessité intérieure, mais par intérêt « commercial », il se verra finalement déjoué dans ses calculs. L'absence de satisfaction intérieure et la perte de ses qualités violonistiques seront ses punitions pour ce manque de caractère.

Tournons-nous à présent vers les habitudes actuelles en matière de programmes de récitals de violon. Nous écartons ici les concerts d'orchestres, quels qu'ils soient, dans lesquels le **concerto pour violon** constitue un élément de même valeur, sur le plan symphonique, que les autres pièces du programme. Car dans ce cas il n'y a pas de problème. Le soliste doit s'insérer dans le cadre général et la manière de jouer est celle qui est prescrite par le compositeur. Il en va autrement dans les concerts exclusivement dédiés aux violons, dans les « récitals ». Dans ce second cas, on peut avoir :

- 1) Des œuvres pour violon solo avec **accompagnement d'orchestre**
- 2) Des œuvres pour violon solo avec **accompagnement de piano**
- 3) Des œuvres pour violon **seul**
- 4) Des duos pour **piano** et violon
- 5) Des duos pour violon et un **autre** instrument à cordes frottées, avec ou sans accompagnement
- 6) De la musique de chambre, jouée par **plus de deux** instruments

Chacune de ces rubriques se divise à son tour en 3 groupes principaux :

- a) Œuvres demeurant dans leur version originale
- b) Compositions dont l'exécution n'est pas conforme à l'intention initiale du compositeur (accompagnement au piano au lieu de l'orchestre)
- c) Œuvres dont le contenu formel ou thématique, ou dont le développement compositionnel a été modifié (transcriptions, arrangements)

Les soirées à connotation virtuose contiennent 1) des concertos 2) des arrangements de sonates pour violon seul avec basse chiffrée 3) des œuvres pour violon seul 4) des pièces de genre de grand format 5) des pièces de genre de plus petit format 6) des transcriptions de différentes sortes.

La plupart des critiques portent sur la préférence qui est donnée dans nos programmes aux **arrangements** par rapport aux **œuvres originales**. Constatons d'abord qu'aucune indignité n'est associée au fait d'utiliser des arrangements, contrairement à ce que prétendent les puristes ces derniers temps. L'un des premiers arrangeurs est **J. S. Bach** lui-même, qui a transcrit plusieurs concertos de **Vivaldi** pour orgue, et plusieurs de ses propres compositions pour orgue pour d'autres instruments, et inversement. Aujourd'hui, on saisirait immédiatement le procureur (peut-être d'ailleurs avec une certaine raison) si quelqu'un avait le mauvais goût de transcrire pour deux pianos ou deux clavecins l'*Adagio* du concerto pour deux violons de **J. S. Bach**, qui semble tellement fait pour la continuité d'un son chantant. C'est pourtant ce qu'a fait Bach lui-même. De même, **Beethoven** a transcrit pour piano son concerto pour violon, et pour piano, violon et violoncelle sa deuxième symphonie. N'évoquons qu'en passant l'arrangement de la *Chaconne* de **Bach** par **Busoni**, dont la probité ne peut être mise en doute, et ses transcriptions pour piano de nombreuses œuvres pour

⁶ Vécu : après la première exécution d'une œuvre moderne très difficile pour violon seul, le compositeur entre dans la loge de l'interprète pour le féliciter. Ce dernier, un peu désespéré : « Je suis terriblement désolé de ce qui m'est arrivé dans ces trois mesures. » Le compositeur : « Où ça ? ».

orgue. Il est donc presque impossible de condamner la transcription par principe⁷. Il faut voir, en premier lieu, si le répertoire de l'instrument concerné est assez varié, et contient des œuvres originales d'une valeur suffisante, pour qu'on puisse se dispenser de l'enrichir par des transcriptions. C'est sans doute le cas pour le piano, mais certainement pas pour les cordes frottées.

La réduction pour piano d'une partition d'orchestre fait partie des arrangements. Comme la participation d'un orchestre, même d'un orchestre de chambre, est très coûteuse, l'utilisation des réductions pour piano est une nécessité vitale pour nous violonistes, à partir du moment où nous ne nous cantonnons pas à la musique de chambre. L'exclusion de toute forme de transcription du répertoire de concert des violonistes rendrait impossibles tout récital, ou le dépouillerait de son caractère soliste, par le choix forcé des duos avec piano, au caractère de musique de chambre. Mais même les plus grands contempteurs des violonistes et les apôtres de la pureté, s'ils peuvent souhaiter la disparition de la virtuosité violonistique typique, ne sauraient désirer celle de la technique virtuose du violon. Car sans elle, sans le bagage technique que la littérature virtuose procure aux violonistes, l'exécution des œuvres orchestrales modernes (depuis Wagner) serait tout simplement impensable. Les protestations de nos adversaires ne peuvent donc concerner que l'adaptation pour piano des œuvres qui, du fait de leur caractère symphonique, réclament la variété des couleurs de l'orchestre. Pour les œuvres de **Beethoven, Brahms, Bohnke, Dohnányi, Dvořák, Dalcroze, Elgar, Hindemith, Joachim, Křenek, Manén, Moór, Noren, Pfitzner, Prokofieff, Reger, Respighi, Schillings, Sibelius, Szymanowsky, Sinigaglia, Suk** (Fantaisie), **Weingartner, Weissmann** et bien d'autres, la réduction pour piano n'est qu'un succédané insatisfaisant de l'indispensable appareil orchestral. D'autant plus que dans les œuvres les plus récentes, l'orchestration (comme la couleur en général) joue souvent un rôle plus important que le matériau thématique et que ses développements. Dans ce genre d'œuvres, le remplacement de l'orchestre par le piano détruit le sens et l'art.

Qui peut nier en revanche que les concertos de **d'Ambrosio, Aulin, Bruch, Chausson, Conus, Ernst, Glazounoff, Godard, Goldmark, Hubay, Lalo, Mendelssohn, Mozart, Paganini, Saint-Saëns, Spohr, Tchaïkovsky, Vieuxtemps, Viotti, Wieniawski** et d'autres sont jouables avec accompagnement de piano, sans qu'aucun élément musical important n'ait à en souffrir ? L'important est donc de trouver la bonne limite. Dans bien des cas, l'accompagnement de piano est même préférable à celui de l'orchestre, même si ce dernier représente la version originale. Si le concerto de **Brahms** semble mutilé lorsqu'il est joué en concert avec piano, le grand orchestre sonne trop ambitieux pour un concerto de **Ernst**, de **Paganini** ou même de **Vieuxtemps**⁸. Nous pouvons donc en toute bonne conscience incorporer dans nos programmes de récital tous les concertos pour violon dans lesquels l'orchestre est plus accompagnateur que partenaire égal, sans craindre d'offenser la bienséance musicale.

L'une des parties les plus précieuses du répertoire du violon est constituée par les œuvres des différentes écoles du **dix-huitième siècle**. Ces sonates de chambre ou d'église sont pour la plupart originellement écrites avec basse chiffrée. L'habileté dans la lecture de la basse continue était alors si grande, que la réalisation des chiffrages, leur exécution spontanée passait pour une évidence. En-dehors de quelques arrangeurs ponctuels comme **Woldemar** ou **Cartier**, ce sont surtout, au siècle dernier, **Alard** et **David** qui ont entrepris de rendre accessibles au public de larges collections de ces œuvres, avec un accompagnement de piano entièrement réalisé⁹. Depuis quelques décennies, il est de bon ton, parmi l'école montante du violon allemand, de contester les mérites de David dans cette résurrection et cette popularisation d'un genre jusqu'ici complètement délaissé et perdu pour la

⁷ Voir aussi « Les arrangements de Kreisler », dans *Feuillets d'histoire du violon* de Marc Pincherle, Paris 1927, avec d'intéressants exemples de transcriptions d'œuvres du dix-septième et du dix-huitième siècle.

⁸ Le niveau artistique et technique du pianiste accompagnateur est cependant décisif. Le dernier mouvement du concerto de Mendelssohn ou le premier grand tutti du concerto de Bruch en sol mineur par exemple réclament un pianiste formé comme soliste, capable d'avoir un jeu orchestral.

⁹ D. Alard, *Les Maîtres classiques* ; F. David, *Hohe Schule des Violinspiels* ; idem, *Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels*.

postérité, à cause de l'ajout qu'il a fait de courtes **cadences** au style parfois contestable. De manière générale, ceux qui s'opposent à la cadence pour des raisons formelles ont tort, sans le moindre doute. Lorsque le compositeur a laissé une place pour une cadence en marquant un point d'orgue sur un accord de quarte et sixte, il faut remplir ce vide, sans quoi on crée précisément un vide. Ce n'est pas le **principe** de la cadence, mais sa réalisation qui peut faire l'objet de critiques, car elle est souvent trop longue et sans style. Les grands compositeurs écrivent souvent des cadences franchement mauvaises. **Joachim, Léonard et Kreisler**, dont la composition est plus ou moins le second métier, peuvent être considérés comme les maîtres de ce genre, tandis que les cadences de **Beethoven**, par exemple, ne sont pas dignes de lui. La cadence de son concerto pour violon transcrit pour piano est totalement insignifiante, à l'exception de l'idée originale, reprise par **Busoni**, d'un accompagnement occasionnel par la timbale. En ce qui concerne la « Haute école du violon » (*Hohe Schule des Violinspiels*) de **David**, cette collection de sonates du dix-huitième siècle aura lancé l'intérêt pour toute cette branche précieuse de notre répertoire, et ce mérite ne peut être effacé par quelques *agrément*¹⁰ manquant d'invention.

Bien que la richesse de ce répertoire ne fasse aucun doute, les violonistes d'aujourd'hui, dans ce domaine aussi, sortent peu des sentiers battus. On entend toujours les six mêmes sonates : **Haendel**, sonates en ré et la majeur, **Tartini**, *Le trille du diable* et la sonate en sol mineur, **Corelli**, *La Follia* et **Nardini**, sonate en ré majeur. Voyez en comparaison la quantité des œuvres connues et accessibles, dans le même genre, par les mêmes auteurs : **Haendel**, six sonates ; **Tartini**, 36 sonates, 24 concertos ; **Corelli**, 12 sonates (48 sonates en trio), **Nardini** 20 sonates, 6 concertos. On peut supposer que parmi une telle quantité d'œuvres, il doit s'en trouver encore quelques-unes de valeur. On peut recommander à tout violoniste concertiste comme distraction, pendant les vacances d'été, la lecture intégrale des œuvres de ces auteurs ainsi que de celles de **Biber, Franccœur, Leclair, Locatelli, Pugnani, Veracini, Vitali, et Vivaldi**.

Certes, seule une petite partie des œuvres des violonistes du dix-huitième siècle est utilisable pour nos objectifs. On trouve parmi eux un très grand nombre d'imitateurs, de pasticheurs, de compositeurs de commande, et tous sont d'une prolifération incorrigible. Mais même si, en y regardant de plus près, seulement 1% des œuvres s'avérerait utilisable pour une exécution publique, la qualité de nos programmes de concert s'en trouverait tout de même notablement enrichie.

À la suite de **David** et **Alard**, beaucoup cherchent aujourd'hui, avec plus ou moins d'habileté, à adapter au goût moderne la musique de chambre du dix-huitième siècle. Leur grand nombre nous interdit d'examiner de plus près leur travail dans l'espace limité de notre livre. Du reste, le goût personnel est déterminant même pour un arrangement : l'un conserve la version originale tandis que l'autre l'assaisonne d'harmonies modernes. Le violoniste soucieux de renouveler ses programmes devra donc évaluer la valeur propre des différentes tentatives d'arrangement des éditeurs, le choix définitif devant correspondre à son goût personnel.

À côté des arrangements absolument indispensables des œuvres écrites pour basse chiffrée, nous trouvons aussi des **rééditions** d'œuvres dont l'accompagnement a été noté sans ambiguïté par l'auteur lui-même. Voici ce qu'il y a à dire sur les principes à adopter dans ce domaine. Les rééditions sont justifiées et correspondent à un besoin lorsque la technique et le goût ont changé depuis la parution de l'édition originale, au point que les doigtés et coups d'archet ne correspondent plus aux exigences modernes. Les sonates pour violon seul et les concertos de **Bach**, les sonates et concertos de **Mozart**, ainsi que le concerto pour violon de **Beethoven** appartiennent à l'évidence à cette catégorie. Les œuvres de **Spohr** ont aussi tout à gagner à une réédition qui les rendrait plus jouables, car on ne joue plus du violon en 1927 comme en 1827. Même les doigtés de **Lalo** dans sa *Symphonie espagnole*, qui excluent par principe la 2^{ème} et la 4^{ème} position, rendent nécessaire une révision. Mais comment nous comporter avec des œuvres comparativement plus modernes comme le concerto de **Brahms** ? On sait

¹⁰ En français dans le texte

qu'il fut revu par **Joachim**, et même partiellement modifié avec l'accord de l'auteur. Un violoniste de notre époque peut-il intervenir aussi dans ce cas ? Ma réponse est nécessairement positive lorsqu'il s'agit d'un usage personnel ou à destination des élèves. Utiliser les doigtés de quelqu'un d'autre, c'est se parer d'un plumage étranger : les plumes ne conviennent qu'à l'oiseau auquel elles ont été arrachées. Mes besoins personnels, techniques et spirituels, ne peuvent être satisfaits qu'en utilisant mes moyens propres, même s'ils sont mille fois moins bons que ceux des autres. Pour mes élèves, mes doigtés ne doivent être rien de plus qu'une boussole leur permettant de suivre leur propre chemin. J'ai en revanche des doutes sur leur utilisation par le grand public. Je ne peux aucunement en vouloir à ceux qui, n'étant pas issu de mon école, trouvent beaucoup de mes doigtés, dans mes éditions des concertos de **Beethoven**, de **Mendelssohn**¹¹ ou de **Brahms**, bizarres ou même contre-nature. Ils ne connaissent pas les cheminements de pensée, familiers à mes élèves, qui m'y ont conduit. En tous cas, leur utilité pratique me semble ici comparativement plus limitée. Un violoniste autonome ne s'en servira pas, tandis que les autres seront incapables de faire la différence entre un arrangement fidèle à l'original et un autre qui ne l'est pas. Je suis donc devenu, avec le temps, un adversaire des rééditions, bien que j'en aie fait beaucoup moi-même par le passé. Fondamentalement, elles ne sont rien de plus pour les élèves qu'un pont-aux-ânes, qui les dispense de réfléchir par eux-mêmes, et pour les collègues, elles font office de chiffon rouge, qui suscite immédiatement la contradiction. Bref, une tâche bien ingrate !

L'attention au **texte original (Urtext)** doit être au principe de toute activité d'arrangement. Le texte, ce n'est pas seulement les notes originales, mais aussi les indications d'exécution, les coups d'archet ou les liaisons de phrasé. C'est à nouveau ce **David** si décrié qui, le premier, dans son édition des sonates pour violon seul de **Bach**, ajouta en plus petit la version originale en regard de ses propres ajouts et modifications, afin que l'on puisse les contrôler et les justifier. Cette manière de faire fut reprise par **Joachim** et **Moser** dans leur version. Ces derniers, dans leur édition de diverses pièces de concert (*Violinschule*, volume 3), placent leurs propres ajouts entre parenthèses. De même, dans l'édition des trois sonates de **Brahms** par **Arthur Schnabel** et l'auteur chez Peters, les indications qui n'appartiennent pas à l'original sont signalées par une écriture plus large ou par des parenthèses, tandis que les coups d'archets sont indiqués par les signes usuels de tiré et de poussé, sans modifier les arcs de liaison originaux. Si ce pieux respect des souhaits du compositeur était abandonné, si une œuvre subissait plusieurs révisions successives à des périodes différentes, alors il ne resterait finalement presque plus rien des indications d'exécution originales : les générations futures ne pourraient se renseigner sur les intentions de l'auteur qu'en consultant des éditions originales alors devenues rares.

Il n'est pas besoin d'insister sur le fait que des modifications de notes ne peuvent être permises que pour des raisons absolument contraignantes. Parmi ces cas de *force majeure*¹², les positions de main gauche impossibles ou tellement anti-violonistiques qu'une légère modification semble un moindre mal, par exemple :

¹¹ Seule la deuxième édition révisée, parue chez Peters en 1927, correspond à ma vision actuelle, et non la première édition de 1910.

¹² En français dans le texte

Schubert, *Fantaisie* op. 159

336. Version originale

Version simplifiée de David

Original

Simplification

337. Brahms, *Concerto pour violon et violoncelle* op. 102

Original

Simplification

Ou bien dans des cas où des passages pourtant logiques pour le compositeur semblent trop difficiles pour les interprètes de son époque :

Schumann, *Quatuor avec piano*, 4ème mvt

338.

Schubert, *Quatuor en ré mineur*, 4ème mvt

339.

au lieu de

auparavant :

Parfois certains passages sont écrits de manière si incommode que pour la pureté du son, des modifications, avec l'accord de l'auteur, semblent nécessaires, par exemple le passage fameux en accords brisés de trois sons dans le premier mouvement du concerto de **Tchaïkovsky**, qu'**Auer** transforma en passage à deux voix, bien plus sonore. Ou encore ce passage :

Wieniawski, *Scherzo-Tarentelle*

au lieu de :

340.

Lorsque le soliste ne parvient pas à percer face à l'orchestre, on peut aussi, dans certaines circonstances, faire des modifications. Ainsi **Saint-Saëns** n'avait pas d'objection à ce que cette figure :

Saint-Saëns, *Concerto en si mineur*, 1er mvt

341.

soit jouée ainsi :

341a

Les compositeurs approuvent le plus souvent les modifications logiques, correspondant au sens du passage concerné, qui participent à la finition de l'ouvrage et renforcent l'effet qu'il produit. Il est cependant difficile de tracer la frontière entre l'autorisé et l'interdit, entre l'artistique et le non-artistique. Les motifs pour modifier le texte original d'une œuvre doivent toujours être contraignants, il ne peut s'agir d'un accès d'humeur momentané. Du reste, la version initiale de la fin du second mouvement du concerto de **Mendelssohn** était celle-ci, selon le manuscrit original de la réduction pour piano (*Preussische Staatsbibliothek* de Berlin) :

Mendelssohn, *Concerto*, 2ème mvt
(version initiale des 7 dernières mesures)

342.

Sans conteste, la seconde version représente un progrès considérable par rapport à la première.

Au sens strict, l'abandon d'une **reprise** prescrite par le compositeur est aussi une modification du texte. Cependant, dans beaucoup de cas, cette indication est purement conventionnelle et non véritablement voulue. C'est le cas des reprises des secondes parties de premiers mouvements dans beaucoup de quatuors de **Beethoven**. Et que faire dans les sonates pour violon seul de **Bach**, où deux reprises sont indiquées dans presque tous les mouvements ? Là aussi, la voie médiane est selon moi la meilleure : reprise de la première partie, pas de la seconde.

La pratique des **coupures** arbitraires devrait être interdite par principe, même s'il ne faut pas nier que l'aspiration à une coupure « autorisée » peut parfois s'avérer irréprouvable (**Reger**¹³, le concerto pour

¹³ Quelques années avant sa mort, Reger me demanda pourquoi je n'avais pas intégré son concerto dans mon répertoire. Je répondis qu'il me paraissait trop long. Il me répondit : « Le premier mouvement est trop long lui aussi, et je me casse la tête depuis longtemps à chercher où je pourrais couper, sans avoir trouvé de solution. »

violon de **Joachim**, le premier mouvement de la sonate en ré mineur de **Schumann**). Le fait que **Tchaïkovsky** ait approuvé les coupures de **Auer** dans le dernier mouvement de son concerto prouve sa sagesse. En revanche, j'ai toujours désapprouvé la coupure, par exemple, de la seconde variation dans la *Fantaisie* op. 159 de **Schubert**, car les « longueurs » schubertiennes, cette manière délicieuse de ne pouvoir prendre congé, sont aussi caractéristiques de ce maître que l'est le style télégraphique de bien des compositions modernes.

Dans le genre de la **sonate pour violon seul**, **Bach** a créé les 3 sonates et les 3 partitas, inégalées jusqu'ici (et probablement dans l'avenir). Après lui, **Max Reger** a publié pas moins de deux douzaines d'œuvres de ce type, qui représentent la première tentative de transposition de ce genre dans la création contemporaine. L'op. 42 en particulier trace une nouvelle voie. Dans l'op. 92 le travail est à mon avis bien moins minutieux. Plus récemment, **Arthur Schnabel**, **Bohnke**, **Erdmann**, **Frenkel**, **Haba** (avec des quarts de tons), **Hindemith**, **Jemnitz**, **Jarnach**, **J. Roentgen**, **Székely**, **J. Weissmann** et bien d'autres se sont essayés à ce genre¹⁴. C'est presque devenu un point d'honneur pour tout compositeur d'aujourd'hui d'utiliser le violon seul pour transmettre ses idées. Même si, en général, le fait d'avoir le plus grand nombre possible d'œuvres à notre disposition pour nos récitals ne peut que nous convenir, à nous violonistes, il faut cependant poser la question de savoir si le genre lui-même justifie une telle production de masse¹⁵. Avant tout, le génie des sonates pour violon seul de Bach ne doit pas influencer notre jugement sur le genre en général. Nous devons chercher à savoir si le contenant lui-même est digne de son contenu. La sonate sans accompagnement est un *genre bâtard*¹⁶, un hybride. Le violon est un instrument monodique, les accords vont contre sa nature et ne sont utilisés que de manière exceptionnelle. La règle est la phrase monodique, qui implique de renoncer à l'émission **simultanée** des sons fondamentaux harmoniques ou modulateurs, au profit de l'émission **successive** des sons de la ligne mélodique simple. Pour rendre intelligible à l'auditeur un **contrepoint**, il faut un énorme appareil de nuances agogiques et dynamiques. Si par surcroît l'œuvre est moderne, c'est-à-dire si elle repose sur des relations harmoniques encore inhabituelles pour la moyenne des auditeurs, alors une restitution compréhensible ne peut se faire qu'au détriment de la grande ligne, par un découpage insistant mettant en valeur chaque détail. Tant qu'il s'agit du style créateur de Bach, datant de plusieurs siècles, et de son évidence géniale, l'exécution est encore relativement plus aisée. Mais déjà chez Reger, même l'auditeur éduqué sera incapable de saisir une grande partie des modulations à la **première** audition, et ce, malgré de fortes exagérations dans le tempo et les dynamiques. Ce n'est que par une connaissance plus poussée de l'œuvre qu'il apprendra à les comprendre, lorsque de multiples écoutes lui auront permis de les **anticiper**.

Que dire alors des plus récents produits de ce genre ? Même le spécialiste reste désemparé à la première audition, comme devant ces livres aux sept sceaux, que nul ne peut lire, ou ces portes aux sept serrures, que nul ne peut ouvrir. L'auditeur oscille entre la résignation sourde et la révolte ouverte. Ces œuvres ne font plaisir à personne : ni au compositeur, qui ne s'y fait pas comprendre, ni à l'éditeur, qui ne peut les vendre, ni à l'auditeur, pour qui elles ne sont qu'un bruit insensé, ni, sur la durée, à l'interprète, si mal payé de ses efforts de parfois plusieurs années. L'artiste qui joue de mémoire une sonate moderne mérite la couronne du martyr. On ne peut donc pas tenir rigueur à la

¹⁴ Bien que j'évite par principe, dans le présent ouvrage, tout jugement de valeur sur les œuvres musicales qui ne soit pas absolument indispensable pour la présentation de mes idées, je ne peux m'abstenir de recommander particulièrement la Suite en cinq mouvements pour violon seul d'Arthur Schnabel (manuscrit), au moins du point de vue du développement de la technique violonistique. Des problèmes techniques jusqu'ici inhabituels y sont posés, qui réclament de nouveaux types de moyens d'expression (voir p. 293 et suivantes)

¹⁵ Selon un recensement du département musique de la *Preussische Staatsbibliothek*, pas moins de 54 sonates, suites et pièces de concert pour violon seul ont été imprimées entre 1900 et 1927 : 4 entre 1900 et 1905, 10 entre 1906 et 1910, 8 entre 1911 et 1915, 1 entre 1916 et 1920, 14 entre 1920 et 1922, 4 en 1923, 11 en 1924, 1 en 1925, 1 en 1926. Le nombre de pièces de ce genre non éditées est probablement encore supérieur.

¹⁶ En français dans le texte

grande majorité de nos contemporains de ne pas être partants pour les exécutions d'œuvres modernes pour violon seul, car à notre époque matérialiste, peu sentent en eux la vocation du martyr. Si un jeune compositeur ressent véritablement le besoin de se servir exclusivement du violon seul pour la mise en œuvre de certaines idées musicales, il peut choisir la forme de **l'étude**. **Paganini** a prouvé que cette forme, même pour notre instrument, peut être remplie d'un contenu vivant. De plus, un matériel moderne d'étude, qui pourrait servir de préparation pour les concertos atonaux, nous fait entièrement défaut¹⁷. Aux compositeurs de la jeune génération, que soit adressée, avec insistance, cette prière, dans leur propre intérêt et dans le nôtre : tournez votre énergie vers des formes plus réjouissantes que la sonate pour violon seul, ce buste où le plus souvent manque... le tronc.

L'**Étude** ou le **Caprice** pour violon seul sont des intermédiaires entre le mouvement de sonate pour violon seul et la pièce de genre de petit format. Dans les salles de concert, on les rencontre plutôt dans des arrangements avec accompagnement de piano : dans ce cas, ils ne se différencient plus guère de petites pièces de genre. Le plus bel exemple est constitué par les *24 Caprices* de **Paganini**, parmi lesquels le 9^{ème} est le plus souvent joué. Parmi les arrangements modernes de ces pièces, ceux de **Kreisler**, **Manén**, **Schulthes** et **Friedmann** sont les plus intéressants. Les *Études-Caprices* de **Wieniawski** pourraient aussi faire des pièces de concert valables et gratifiantes (on entend presque exclusivement la 4^{ème} en la mineur). On trouve aussi des réadaptations d'études isolées de **Rode (Elman)** ou de **Fiorillo (Wolfstahl)**, mais globalement, ce champ n'a pas encore été pris en considération par les arrangeurs comme il le mériterait.

Venons-en aux **pièces de genre**, de petits et moyens formats. À l'inverse de la sonate pour violon seul, ce genre n'attire guère nos compositeurs modernes. Depuis que **Beethoven** a écrit ses deux *Romances* (qui appartiennent certes à ses œuvres mineures), la source est presque tarie pour les violonistes. Les pianistes sont incomparablement mieux servis ! **Chopin**, **Schubert**, **Schumann**, **Liszt**, **Brahms** – des études, des préludes, des nocturnes, des mazurkas, des valse, des polonaises, des ballades, des fantaisies, des scènes d'enfants, des carnivals... Pour nous, essentiellement : **David**, **Ernst**, **Vieuxtemps**, **Wieniawski**, **Sarasate**, **Hubay**, **Sauret**, et dans une moindre mesure **Raff**, **Ries**, **Bruch**, **Saint-Saëns**, **Dvořák**, **Tchaïkovsky**, **Reger**, **Suk**, **Sinigaglia**, **Sinding**, **Schubert**, **Schumann**¹⁸, tandis que **Mendelssohn**, **Grieg** et **Brahms**, pour ne nommer qu'eux, ont totalement fait l'impasse sur les petites pièces pour violon. Si l'on fait abstraction des pièces de virtuosité pure, c'est la part de notre répertoire dans laquelle le matériau le plus précieux est traité avec la plus grande négligence. Pourtant, nous autres violonistes ne pourrions pas exister dans les salles de concert sans les petites pièces. Les premiers qui refusèrent de se soumettre à l'état des choses et s'efforcèrent de remplir l'espace manquant furent **Wieniawski**, **Sarasate**, **Wihelmj** et **Joachim**. Ainsi naquirent les arrangements de la *Romance* de **Rubinstein**, du *Nocturne* en mi bémol majeur de **Chopin**, de l'*Aria* de la suite en ré de **Bach** [par **Wilhelmj**], de la *Rêverie*, de l'*Abendlied*, de la *Gartenmelodie* et de *Am Springbrunnen* de **Schumann**¹⁹.

Dès lors, le mal était fait, la machine était lancée : le règne de la transcription avait commencé.

Sur l'état actuel des choses, beaucoup de reproches sont faits dont nous reconnaissons en partie la justesse. Mais lorsqu'on met sur nous toute la faute pour cette intolérable situation, nous sommes en droit d'en rejeter la plus grande part sur les compositeurs. Constatons que la véritable cause du mal

¹⁷ Sur ma suggestion, Hans **Meyer**, de Nuremberg, a écrit une série d'études basées sur les passages les plus difficiles du répertoire violonistique (chez Simrock). De plus, Karel **Haba**, dans sa *Moderne Violintechnik* (Urbanek, Prague), à paraître prochainement, a tenté de créer un matériel d'étude adapté au style de composition contemporain. *Der Violintechnik bis zur Vollendung* de G. **Havemann** (Tonger) représente une tentative de renouvellement du matériau d'étude pour la main gauche, intégrant des éléments enharmoniques et atonaux.

¹⁸ La *Fantaisie* op. 24, pièce en elle-même magnifique, est sur le plan violonistique très pénible à jouer. Elle mériterait une révision de fond en comble.

¹⁹ Les trois dernières tirées des petites pièces op. 85 (NDT)

est l'indifférence des compositeurs pour les petites formes. Même cette partie du public qui fréquente les concerts de violon, semblant ainsi approuver la mode actuelle en matière de choix de programmes, ne peut pas être condamnée. Lorsque **Wieniawski** remplaçait sa *Légende* par la *Romance* de **Rubinstein**, lorsque **Sarasate** jouait le *Nocturne* en mi bémol de **Chopin** au lieu de l'*Élégie* de **Ernst, Wilhelmj** l'*Aria* de Bach au lieu de la *Cavatine* de **Raff, Joachim** l'*Abendlied* de **Schumann** au lieu d'une *Polonaise* de **Spohr**, l'auditeur avait à raison le sentiment de ne rien avoir perdu au change. Il ne pouvait pas deviner qu'avec ses applaudissements, il ouvrait la voie au règne de la transcription comme pièce de salon.

Burmester²⁰, en réalisant des transcriptions d'extraits de grandes œuvres de maîtres classiques à destination d'un public d'amateurs d'un moindre niveau technique, avait compris le goût croissant du public pour des pièces de genre de bonne valeur musicale, sans toutefois parvenir à leur conquérir une place stable dans le répertoire de concert des violonistes de haut niveau.

Puis apparut **Fritz Kreisler** avec ses « manuscrits classiques » (*Klassische Manuskripten*). Quelle que soit la position que l'on adopte vis-à-vis de la question de la transcription en général, on ne peut nier que les arrangements de Kreisler possèdent, dans leur cadre propre et volontairement limité, une grande valeur musicale. Que le *Prélude et Allegro* soit de **Pugnani** ou de **Kreisler** (comme on le dit beaucoup), dans sa forme actuelle c'est sans conteste la meilleure pièce à faire voile sous le pavillon de Pugnani. Aucun compositeur, si connu soit-il, n'aurait à rougir de la composition originale intitulée *Caprice Viennois*. Un goût inné, une perfection formelle et une capacité d'invention s'unissent de la plus heureuse des manières dans cette petite forme. Même si l'on ne peut tolérer le principe de la transcription dans tous ses abus, même si l'on doit profondément déplorer ses effets délétères sur les concerts publics, il nous faut aimer les arrangements de Kreisler, en tant qu'expression d'une authentique âme de musicien (*Musikant*). Si seulement elles étaient restées des exceptions ! Vu le succès brut qu'elles rencontrèrent, on peut supposer qu'elles correspondaient à un besoin très ancien du public d'être enfin débarrassé des *Polonaises* de **Wieniawski**, de la *Ballade* de **Vieuxtemps**, des danses de **Sarasate**, de la « Fée d'amour » de **Raff**, des variations de **Paganini** et de la *Romance* de **Svendsen**. Car très objectivement, et abstraction faite des exigences instrumentales, la *Pavane* de **Couperin**, le *Rigaudon* de **Francœur** et toutes ces ravissantes petites pièces sont une bien meilleure musique que tout le bazar poussiéreux et à moitié vermoulu du milieu du siècle dernier, même s'il s'avérait qu'un très grand nombre des « manuscrits classiques » de Kreisler ont en réalité été écrits par lui-même. De même qu'on ne peut en vouloir à **Heine** si, de son écriture fluide mais pleine de profondeur, ses imitateurs ont fait un style feuilletonesque, phraseur et insipide, on ne saurait tenir **Kreisler** pour responsable du dévoiement ultérieur des programmes de concert. Ce n'est pas sa faute s'il a eu tant d'imitateurs moins doués.

Des amateurs de musique sérieux m'ont souvent objecté que ce qui les dérangeait le plus dans l'épidémie actuelle de transcription était l'absence de citation des sources. Je suis d'avis, moi aussi, que l'on gagnerait beaucoup à éviter ce genre de jeu de cache-cache, ne serait-ce que parce qu'on saurait ainsi quelles parties ont été ajoutées ou retirées par l'arrangeur. Mais c'est là justement ce que les arrangeurs veulent éviter. Ils considèrent qu'en cachant les sources, ils protègent leur travail²¹. Je ne peux pas être d'accord non plus avec l'activité ultérieure d'arrangeur de **Kreisler**, consistant à transcrire des extraits de quatuors à cordes ou de symphonies. Dans l'intérêt du renouvellement de notre répertoire, on ne peut que vivement souhaiter qu'il utilise bientôt son talent à ressusciter de plus grandes formes. Lui seul pourrait insuffler une nouvelle vie à la *Fantaisie* de **Schumann**,

²⁰ Willy Burmester (1869-1933), violoniste, élève de Joachim, qui arrangea une série de 72 « pièces de maîtres anciens » (*Stücke alter Meister*) pour l'éditeur berlinois Robert Lienau, parues en plusieurs volumes entre 1904 et 1906 (NDT)

²¹ J'ai fait paraître moi-même, avec la collaboration de Bruno Eisner, 6 arrangements d'airs de Haendel aux éditions Ries & Erler. La source est précisément donnée : l'œuvre originale est nommée, ainsi que l'incipit du texte chanté de chacun des airs.

débarrasser les plus belles pièces de **Tartini**, **Nardini**, **Locatelli** et **Veracini** des scories de la routine compositionnelle du dix-huitième siècle et refondre le noble métal restant (sans s'occuper de la durée du disque !). Alors le règne sans partage de la petite, voire de la toute petite forme serait enfin brisé, pour la bénédiction de notre profession.

En effet, nous ne devons pas nous dissimuler le fait que le **répétition de violon** est en train de perdre sa popularité, car ses composantes exercent plutôt de la répulsion que de l'attraction sur les auditeurs musicalement éduqués. Le rabâchage de pièces en elles-mêmes valables, mais mille fois entendues, comme la *Symphonie espagnole* de **Lalo**, le concerto de **Tchaïkovsky**, la *Chaconne* de **Vitali**, et les plus populaires transcriptions de **Kreisler**, ne peuvent plus exercer aucune attraction sur un auditeur ayant écouté la veille l'op. 111 ou l'op. 127 de **Beethoven**. Renouveler le répertoire du violon, en ranimant les pages les plus réussies du répertoire ancien, ainsi que les œuvres plus modernes mais à moitié oubliées ; inciter les compositeurs contemporains à écrire des pièces de genre (en délaissant la stérile sonate pour violon seul) et même des concertos en trois mouvements réclamant un appareil d'orchestre moderne : voilà le chemin qu'il nous faut emprunter si nous voulons garder notre art vivant.

À ce sujet, nommons ici un certain nombre d'**œuvres originales** injustement délaissées, de petit ou de grand format, qui en dépit de leur incontestable valeur ne sont que rarement entendues : les concertos de **Sinding** (en la majeur), **Sibelius**, **Dohnányi**, **Lalo** (en fa mineur), **Elgar**, **Joachim** (Concerto hongrois et variations), **Mozart** (2^{ème} et 3^{ème} concerto), **Pfitzner**, **Saint-Saëns** (Pièce de concert en la majeur), **Reger**, **Spohr** (n°6 et n°9), **Viotti** (n°19, pourquoi ne joue-t-on que le n°22 ?), **Suk** (Fantaisie), **Křenek**, **Hindemith**, **Prokofieff**, **Szymanowsky**. Puis, parmi les plus courtes pièces : **Dvořák**, *Pièces romantiques* op. 75, *Romance* op. 11, *Mazurka* op. 49 ; **Suk**, *4 pièces* op. 17 ; **Tchaïkovsky**, *Valse-Scherzo* op. 34, **Sinding** (diverses petites pièces) ; **Manén**, *Petite suite espagnole* ; **Goldmark**, *2 suites* ; **Brahms-Joachim**, *16 Danses au choix* (on ne joue toujours que celles en sol mineur et en si bémol majeur) ; **Dvořák**, *Danses slaves* (on entend toujours celle en mi mineur et celle en sol mineur) ; **Sarasate**, *Danses espagnoles*, cahiers 5, 6 et 7 ; **Dobrowen**, *Mélodie hébraïque* ; **Szymanowsky**, op. 30 [*Mythes*] ; **Sibelius**, *Danses finlandaises* ; **Dohnányi**, *Ruralia Hungarica* ; **Spalding**, *Etchings* ; **Stravinsky**, *Suite Pulcinella*²².

La forme plus rare du **concerto pour deux instruments à cordes frottées** est principalement représentée par trois œuvres monumentales : le concerto pour deux violons de **Bach**²³, le concerto pour violon et alto de **Mozart** et le concerto pour violon et violoncelle de **Brahms**. Ces deux dernières œuvres en particuliers sont très rarement jouées. Par rapport au concerto en la majeur de Mozart ou au concerto de Brahms, la fréquence de leur programmation doit être de l'ordre de 1 pour 100. Le double concerto de Brahms est l'une des créations les plus abouties de ce maître ; il est pourtant encore assez inconnu du public. On devrait le jouer au moins une fois par an dans toutes les associations de concerts de quelque importance.

Les **duos pour deux violons** sans accompagnement ne peuvent revendiquer de nos jours qu'une valeur historique. Même les tentatives modernes de redonner vie au concerto pour deux violons, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, doivent être considérées comme des échecs en raison de la monotonie sonore que provoque l'uniformité des deux instruments.

Lorsque les compositeurs contemporains se plaignent que leurs concertos pour violon sont ignorés par les violonistes de premier plan, ils n'ont pas tort. Mais la raison profonde en est que jusqu'à présent, il était considéré comme malséant de jouer une pièce concertante autrement que par cœur. Or on peut affirmer que la maîtrise d'un concerto moderne, par exemple celui d'**Hindemith**, sans partition, est pratiquement impossible. En tous cas, pendant le temps que réclame sa mémorisation, on pourrait

²² Cette liste n'a évidemment aucune prétention à l'exhaustivité.

²³ Signalons aussi les sonates pour deux violons avec accompagnement de piano de Haendel, bien trop rarement jouées.

apprendre au moins une demi-douzaine de pièces aussi difficiles de manière à les jouer en concert, si l'idée de jouer avec partition était acceptée. Nous sommes donc confrontés à ce fait indéniable que l'orgueil mesquin des interprètes réduit de manière sensible les possibilités d'exécution des concertos modernes. C'est pourtant toute la production musicale pour violon qui en souffre, car un jeune compositeur, voyant ainsi quantité d'œuvres pour violon laissées en jachère, sera dissuadé d'ajouter les siennes au nombre. C'est à **Wilhelm Altmann**²⁴ qu'il revient d'avoir pointé le premier cette anomalie, et d'avoir réclamé que les œuvres modernes complexes soient jouées en public avec la partition. Sans aucun doute, cette pratique, si elle se généralisait, pourrait avoir des conséquences extrêmement bienfaisantes, aussi bien sur le nombre d'exécutions d'œuvres modernes que sur l'augmentation de la production globale des œuvres de ce genre.

Un **programme**, pour faire un bon effet, au sens noble du terme, doit remplir les conditions suivantes : il ne doit pas être trop long et doit ordonner ses différentes pièces selon des principes de variété et de gradation. Il faut aussi veiller à varier les tonalités. Beaucoup de pièces pour violon sont en ré majeur. Il peut arriver que des violonistes n'ayant pas pris en compte cet aspect composent un programme comme celui-ci :

1. Nardini, *Sonata di camera* (ré majeur)
2. Bach, *Chaconne* (ré mineur)
3. Chopin-Wilhelmj, *Nocturne* op. 27 n°2 (ré majeur)
4. Wieniawski, *1^{ère} Polonaise* (ré majeur)
5. Paganini, *Concerto* (ré majeur)

Rester dans le même genre cause aussi la monotonie. Trois sonates pour violon seul de **Bach**, ou 24 caprices de **Paganini** d'un seul coup (un « coup » qui frappe d'ailleurs principalement l'auditeur) : une telle production de masse ne peut que soulever des objections, ne serait-ce que sur le plan technique. Des programmes homogènes, comme dans les soirées **Beethoven** (ou **Chopin** ou **Schumann** ou **Brahms**), sont envisageables pour les **pianistes** en raison de la variété interne de la production de ces auteurs. Mais pour nous, une soirée entièrement consacrée à **Vieuxtemps**, à **Wieniawski**, ou même à **Bruch**, **Dvořák** ou **Tchaïkovsky** serait inconcevable.

La disproportion entre les propriétés sonores incomparables et les possibilités de nuances de notre instrument d'une part, le répertoire de concert à notre disposition d'autre part, est nécessairement ressenti par tout violoniste réfléchi comme dégradante. C'est pourquoi je suis un partisan résolu de l'ouverture d'un concert de violon par de la pure musique de chambre, soit en duo, soit en formation plus nombreuse. Nous disposons ici d'un choix luxueux. Rien que pour les sonates : 45 de **Mozart**, 10 de **Beethoven**, 6 sonates et duos de **Schubert**, 2 de **Schumann**, 3 de **Brahms** et 3 de **Grieg**, 8 de **Reger**, plus les sonates de **Bartók**, **Bloch**, **Busoni**, **Debussy**, **Enesco**²⁵, **Franck**, **Fauré**, **Grünberg**, **Hindemith**, **Huber**, **d'Indy**, **Korngold**, **Lekeu**, **Lazzari**, **Pfitzner**, **Pienné**, **Röntgen**, **Dirk Schäfer**, **Weiner**, **Weißmann**, **Weingartner**, etc. Une œuvre de musique de chambre d'une valeur incontestée, placée en début de programme, donne au tout un éclairage particulier, et fait voir tout ce qui suit dans une lumière plus douce. Cette approche – briser la ligne solistique par la musique de chambre – pourrait peut-être sauver les concerts de solistes. L'amateur de **musique** retrouvera peut-être le chemin de nos concerts s'il est attiré par une pièce de musique de chambre de grande valeur, et peut-être pourrions-nous le regagner définitivement si nous arrangions nos programmes de manière à ce que les œuvres **elles-mêmes** en fassent l'attrait, non nos qualités violonistiques.

J'ai constaté par ailleurs que même une sonate pour violon seul de **Bach** fait un meilleur effet au début qu'au milieu, où l'oreille, gâtée par la richesse supérieure du mélange violon-piano, éprouve facilement

²⁴ Historien et musicologue allemand (1862-1951) (NDT)

²⁵ La deuxième sonate d'Enesco est pour moi l'une des œuvres les plus importantes de tout le répertoire contemporain de sonate : elle est très injustement négligée.

comme trop maigre le son du violon seul. Il faut cependant une bonne dose d'expérience et de sang-froid pour disposer dès le début du concert de tous les moyens techniques et sonores que réclame absolument l'exécution de ce genre de musique. Les natures sensibles commencent parfois par deux ou trois petites pièces, le plus souvent des transcriptions, pour « se mettre en doigts ». Je considère personnellement un tel ordre comme antiartistique et dégradant.

Autrefois on trouvait tout naturel qu'un virtuose termine son programme par une fantaisie sur des airs d'opéra (fantaisies sur *Faust* d'**Alard**, de **Sarasate**, de **Wieniawski** ; fantaisies sur *Carmen* de **Sarasate** ou **Hubay**). Aujourd'hui, ce genre de musique de divertissement est en voie d'extinction, et l'on n'ose presque plus intégrer au programme de pareilles pièces dans les grandes villes.

La **durée** d'un programme ne devrait pas dépasser 1h30. Bien sûr, elle est souvent notablement rallongée par les « **bis** ». Qu'en est-il de la justification artistique de ces « pourboires musicaux » ? En toute rigueur, un programme de concert devrait ressembler à un bâtiment bien proportionné, construit selon un plan déterminé, dont on risque de détruire la symétrie en ajoutant des annexes. D'un autre côté il est difficile et même contre-nature de répondre au désir enthousiaste de l'auditeur qui crie « **encore** » par un « non » cassant. En tous cas on devrait attendre pour faire des « bis » que le programme soit fini. Les insérer entre les autres pièces, comme on y est parfois contraint par les usages de certaines villes, détruit l'architecture d'ensemble. Renoncer totalement aux « bis » en **fin** de programme, c'est à mon goût être trop à cheval sur les principes. Il est difficile de mépriser un souhait exprimé de manière cordiale par un tiers, à condition que sa satisfaction tire son origine du vœu de l'auditeur, et non de la vanité du joueur qui veut faire le plus grand nombre de « bis » possible.

Résumons-nous. L'intérêt déclinant du public pour les concerts de violon pourrait être ravivé :

- 1) en insérant au moins **une** œuvre de musique de chambre
- 2) en évitant les sentiers rebattus (en cherchant de l'ancien qui sonne nouveau)
- 3) en exécutant des œuvres importantes de la jeune école avec partition
- 4) en encourageant la reprise de la composition de pièces de genre, éventuellement par des concours primés.

VI – L’enseignement

Par **enseignement**, nous désignons la transmission à d’autres des connaissances que nous avons acquises. Le but de l’enseignement du violon est la formation de nouvelles générations de violonistes, à qui l’expérience des générations présentes ou passées doit bénéficier. Les règles du passé ne doivent cependant être endossées sans réserve par la jeunesse que si elles s’avèrent correspondre encore à la conception contemporaine d’une belle interprétation. Tout artiste interprète novateur appartient à l’esprit de son époque. **Corelli, Tartini, Viotti, Spohr, Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski, Joachim, Sarasate, Ysaye, Kreisler**, chacun d’entre eux a représenté l’idéal de beauté d’une époque déterminée, jusqu’à ce que le goût change. C’est pourquoi l’**enseignant** doit aussi aller avec son temps. C’est le feu sacré de l’esprit de **Joachim** qui peut revendiquer de durer éternellement, non son style technique. Celui qui, du temps de **Viotti**, enseignait à la manière de **Corelli**, celui qui, à la grande époque de **Joachim**, restait figé dans le style de **Spohr**, celui qui, au vingtième siècle, prétend se dérober à l’influence des grands violonistes contemporains, en un mot, celui qui ne prend pas en compte les signes du présent, ne peut pas être un bon enseignant, encore moins le fondateur d’une nouvelle école de violon.

Du fait du partage de ma carrière entre activité de soliste et enseignement, j’ai eu l’occasion, peut-être plus qu’aucun autre, d’observer de près les résultats de l’enseignement actuel du violon. L’impression est en partie déprimante. Malgré l’amélioration des méthodes techniques, le niveau moyen des violonistes d’aujourd’hui est effroyablement bas. Ce n’est pas le manque de talents qui en est responsable, mais sans doute plutôt le manque de **professeurs** suffisamment formés techniquement et musicalement, et capables de transmettre leurs propres capacités. Ils doivent aussi posséder des connaissances psychologiques suffisantes pour pouvoir reconnaître et satisfaire les **besoins** techniques, musicaux et spirituels des élèves qui leur sont confiés. Je suis convaincu que le progrès de notre art ne reposera pas sur l’amélioration de chaque **élève** isolément, mais sur le perfectionnement de l’ensemble des **enseignants**. L’un des buts de cet ouvrage est bien la **formation d’un nouveau type de professeur**.

Il existe deux mobiles pour exercer le métier d’enseignant : l’idée **altruiste** de la transmission des connaissances acquises et la nécessité **égoïste** de gagner sa vie. Instruire gratuitement les jeunes est, dans les conditions sociales actuelles, généralement impossible¹. Peut-être, dans l’état du futur, pourrait-on imaginer des situations sociales où tout l’enseignement serait assuré par une élite de professeurs employés par l’état. Mais dès à présent, il nous faudrait écarter la partie indésirable des naufragés venus d’autres disciplines, qui se tournent par intérêt vers notre profession. L’enseignement n’est une affaire privée que dans la représentation de l’**enseignant** ; par ses effets sur l’instruction de la multitude, c’est un **office public**.

L’enseignant **idéal** ne voit pas son métier comme un gagne-pain, mais d’abord comme une vocation. Raison d’être, raison de vivre. Les sentiments dont il fait preuve à l’égard de ses élèves ressemblent à ceux d’un père. Même s’il fulmine intérieurement, il doit garder à l’extérieur un calme digne. Il peut **prononcer** des paroles dures si nécessaire, mais il ne doit pas **crier**. Il doit s’efforcer d’obtenir la confiance de l’élève, pour que celui-ci croie en lui dur comme fer et voie en lui son meilleur ami. Il doit être un maître de son instrument, de manière à pouvoir illustrer concrètement ses intentions par des sons. Il ne doit pas s’épargner la peine de se préparer aussi lui-même pour les cours si nécessaire. Pour juger la performance de l’élève, il doit considérer objectivement la personnalité de celui-ci et la

¹ À ma connaissance, seuls deux professeurs ont enseigné gratuitement par principe dans les derniers temps : **Liszt** et **Busoni**. Celui qui se destine à l’enseignement ne se résoudra jamais cependant, même si sa rémunération en dépend, à sacrifier l’élève talentueux mais pauvre à l’élève incapable mais fortuné.

respecter, même lorsqu'elle lui déplaît. Il doit prendre en compte, dans ses directives, les particularités physiques et morales de son élève. Son périmètre d'intervention doit aussi s'étendre à ce qui se passe **en-dehors** du cours. Son jugement doit être fondé sur une logique affûtée, des mesures **éprouvées** doivent venir réparer les manques constatés.

Partant de ce portrait idéal, il n'est pas difficile de dessiner une série de types **inadaptés** à la carrière pédagogique. Nommons d'abord les fortes personnalités **égocentriques**. De même que le charme de la beauté humaine ne réside pas seulement dans la perfection, mais aussi parfois dans l'irrégularité de certains détails, de même certaines **faiblesses** des grands hommes rehaussent le charme de leur personnalité tout entière. Si de tels artistes enseignent, le risque est que les élèves prennent justement modèle sur les faiblesses, moins difficiles à imiter. On prend alors la tendance d'**Ysaye** au rubato sans le somptueux romantisme de ce « chevalier du violon », on prend le coup d'archet court et accentué de **Kreisler** sans sa précieuse énergie rythmique originelle, le pathétique d'**Elman** sans son tempérament explosif, ou bien encore d'autres traits individuels dont la transplantation dans une autre personnalité en construction peut être dangereuse, car les conditions intérieures font défaut. Par ailleurs, chez des caractères si marqués, on trouve rarement la dose d'abnégation et de patience que réclame le travail fin de l'éducateur.

Les excités qui **crient** sans cesse de manière incontrôlée doivent aussi être considérés comme **inaptes** à l'office de professeur. Leurs éclats effraient l'élève, le rendent nerveux, puis l'ennuient à la longue, lorsqu'il s'est habitué à considérer ces cris comme un mal inévitable. Le crieur, quant à lui, perd avec le temps la capacité à penser calmement, et prend l'habitude de remplacer la force des arguments par celle de la voix. Il lui est impossible de laisser l'élève jouer une pièce en entier sans l'interrompre. La performance n'apparaît donc jamais dans son entier. La vision d'ensemble est perdue en raison de cette destruction arbitraire et répétée de la grande ligne. Les impressions qui restent en mémoire ressemblent à de petites images juxtaposées comme dans une mosaïque. Chaque faute de l'élève déclenche une crise de rage incontrôlée de la part du professeur – une tempête dans un verre d'eau. L'enseignant exige une correction **immédiate**, ce qui a pour conséquence la dissolution de l'œuvre en une suite de petits éléments incohérents. Quelle que soit la justesse d'une remarque correctrice, elle n'atteint son but que si elle est faite au bon moment. Ce n'est pas au piéton en train de traverser une route dangereuse qu'il convient de faire des remarques sur son habillement. La **maîtrise de soi** est l'une des qualités les plus indispensables de l'enseignant, son absence est un défaut de premier ordre.

Il faut aussi considérer comme **inadaptés** ceux qui se sentent avant tout attirés par une carrière de **soliste** et considèrent chaque heure de cours comme du temps volé sur leur pratique personnelle. Pour de telles natures, l'enseignement n'est pas une activité artistique, elle relève du métier manuel. Parmi elles, on trouve le « **montreur** » professionnel, qui remplace toute explication verbale par une démonstration pratique, en partie par inertie intellectuelle, en partie pour récupérer un peu du temps de travail individuel perdu. L'élève ayant suivi cette « méthode » deviendra dans le meilleur des cas un imitateur impersonnel, jamais une personnalité autonome.

Le professeur « **accompagnateur** » m'apparaît plus comme un personnage comique. Cette activité peut s'exercer violon en main, ou bien au piano. Écartons d'emblée l'inqualifiable « professeur » qui joue en permanence à l'unisson avec son élève. Il n'entend pas ce que l'élève fait, et ne donne pas non plus à ce dernier la base harmonique. Il peut seulement relever les interférences entre les deux voix, sans d'ailleurs savoir au juste lequel des deux joue faux. Jouer ainsi à l'unisson me semble être une tentative pour tuer le temps, pour s'entraîner soi-même au lieu d'écouter, pour refuser l'activité malgré tout fatigante d'observateur, en un mot : une tromperie.

L'accompagnement par un **second violon**, qui se donne pour mission de familiariser l'oreille de l'élève avec au moins une partie de la structure harmonique, se situe un cran au-dessus. Ce type d'accompagnement peut rendre de bons services dans l'enseignement élémentaire, car il habitue le débutant à entendre de manière polyphonique et à considérer sa voix comme un élément parmi

d'autres. Lorsqu'il joue ensuite seul chez lui, ce substrat harmonique est déjà présent dans sa conscience, il l'entend intérieurement. La condition nécessaire est que l'accompagnateur joue juste !

Il en va autrement pour les élèves avancés. Dans les **niveaux moyens**, l'élève a besoin du contrôle le plus strict, notamment en matière d'intonation. Il devient alors impossible pour le professeur d'exercer la surveillance nécessaire tout en jouant. Et qui garantit qu'il joue juste lui-même ? Par ailleurs, la base harmonique et rythmique est nécessairement réduite à ses éléments les plus **primitifs** ; le résultat global ne peut donc donner à l'élève qu'une idée très imparfaite de l'original. Mais le plus grand défaut de cette manière de faire réside avant tout dans l'impossibilité d'écouter l'autre, de juger et d'améliorer lorsqu'on est soi-même occupé à concocter un substitut d'accompagnement rythmique ou harmonique. Certes, les violonistes de l'ancien temps, en particulier ceux de l'école française, avaient un don particulier pour ce type d'accompagnement, et il en existe encore quelques-uns, dans notre génération, qui le pratiquent avec bonheur. Mais on ne peut pas exiger de nous tous de renoncer à l'automobile en faveur de la calèche, seulement parce que quelques exemplaires bien conservés de ces dernières excitent notre admiration dans les musées ! Nous devons accepter ce petit inconvénient : nous avons perdu l'habileté à préluder que cette recherche de figures d'accompagnement adaptées favorisait.

Je milite donc pour l'**accompagnement au piano** pendant l'heure de cours. Une exécution la plus complète possible musicalement, même pendant le cours, permet à l'élève de créer à partir d'une idée musicale intègre et permet au professeur de se faire une impression plus exhaustive. Mais il existe une autre raison pour laquelle l'habitude d'être accompagné au piano est d'une très grande importance pour l'élève : c'est l'adaptation nécessaire de l'intonation à l'accord tempéré du piano. Lorsqu'un élève a été habitué par un professeur consciencieux à faire de petits demi-tons, à monter les sensibles, en somme à tout ce que nous autres violonistes considérons comme la bonne justesse, il arrive qu'il entre en conflit, notamment dans des phrases lentes à l'unisson, avec l'intonation du piano. Par exemple ici :

Corelli, *La Folia* (version Léonard)

343.

une interférence déplaisante se produit presque toujours sur le do dièse entre les deux instruments. La cause en est que le violoniste ne considère pas cette note comme la tierce de l'accord parfait de la majeur, mais comme la sensible (7^{ème} degré) de ré mineur, et donc la monte. Nous autres, pauvres violonistes, ne devons pas seulement apprendre la bonne justesse, mais aussi la **mauvaise**, si nous voulons nous harmoniser avec l'accord du piano. Mais il existe aussi des cas où celui-ci nous montre que nous nous trouvons dans une zone à risque : lorsqu'un piano bien accordé nous fournit la preuve irréfutable que nous jouons en permanence **trop haut**. En général nous ne prenons conscience de ce défaut qu'en écoutant l'un de nos disques.

Toutefois, la participation régulière du piano au cours ne peut être un complément bienfaisant que si le professeur et l'accompagnateur sont deux personnes **distinctes**, sans quoi les défauts liés à l'accompagnement au violon se reproduisent de façon encore plus flagrante. Celui qui n'est pas pianiste professionnel devra en effet concentrer son attention encore bien davantage sur un clavier dont il a peu l'habitude que sur la touche dont il est familier. Il ne pourra pas, par conséquent, ni écouter objectivement, ni tirer des conclusions logiques, ni prendre des mesures formatrices. Ce n'est qu'en cas d'urgence, lorsqu'aucun pianiste professionnel n'est disponible et qu'un accompagnement au piano est absolument nécessaire, que le professeur peut endosser ce rôle et sortir à **titre exceptionnel** de son activité d'observateur pour devenir un protagoniste.

Lorsque le professeur a posé le bon diagnostic, il doit trouver dans sa pharmacopée violonistique le bon médicament et prescrire une utilisation adaptée. En médecine, les nouveaux médicaments, dont les effets sont encore douteux, sont d'abord testés sur des cochons d'Inde, avant qu'on ose les appliquer à des êtres humains. Parfois même le médecin expérimente leur effet sur son propre corps. Dans l'enseignement du violon, le professeur **expérimentateur** ne doit soumettre ses élèves qu'aux traitements dont il connaît très précisément les conséquences, et qu'il a, le plus possible, essayés sur lui-même. Si l'on réfléchit au fait que chaque violoniste, à moins de végéter dans une indifférence bovine, a eu dans sa carrière des centaines, voire des milliers d'idées qui lui ont paru novatrices ; si l'on considère d'autre part qu'une fois mises en application, seule une petite fraction d'entre elles sont apparues viables et praticables, on a une idée de l'étendue des dommages que peut causer le professeur expérimentateur lorsqu'il considère l'élève qui lui a été confié comme une *quantité négligeable*², comme un cobaye, lui faisant prendre part, qu'il le veuille ou non, à toutes ses spéculations avant d'avoir pu juger de leur valeur.

Le professeur **négligent** arrive toujours en retard au cours. Pendant le cours, il s'intéresse à ce qui se passe dans la rue, lit parfois le journal ou épiluche son courrier. Il s'efforce de rendre supportable la circonstance, pour lui hautement déplaisante, de l'heure de cours en la remplissant de conversations plaisantes sur des sujets très éloignés. Sa recette principale est la phrase suivante : « Vous devez étudier mieux (ou plus longtemps, ou plus intensément, ou plus lentement, ou plus souvent) », sans qu'il essaie jamais d'expliquer comment. Les professeurs négligents ont souvent d'excellents rapports de camaraderie avec leurs élèves. Les relations purement humaines sont souvent bien plus satisfaisantes avec eux que dans le cas de méthodes strictes d'enseignement. Ce n'est que plus tard, lorsque l'élève, ayant grandi en maturité, s'aperçoit des dommages qui lui ont été causés, qu'il reconnaît que ce masque de complaisance molle et de familiarité ne servait qu'à couvrir l'indifférence et la paresse de l'égoïste soucieux avant tout de son propre confort.

Encore plus bas dans la hiérarchie, le professeur **inapte**, à qui manque non seulement l'envie, mais aussi le talent d'enseigner. Le trait caractéristique qui distingue cette espèce, présente même dans les régions les plus hautes du monde artistique, est qu'elle est inconsciente de ses actes artistiques. Ce genre de maître doit toujours d'abord « réfléchir » lorsqu'on lui demande comment il fait ceci ou cela. C'est ici que nous prenons pleinement conscience du fossé béant entre le génie créateur et le génie pédagogue. Une **interprétation** modèle prend en grande partie ses racines dans l'obscurité de l'**inconscient**, tandis que le **professeur** idéal doit avoir **conscience** de tous les rouages mis en action pour une prestation avant de pouvoir prendre les dispositions nécessaires pour les perfectionner.

Le professeur **beau parleur**, pérorateur remplace la critique objective par des discours littéraires à connotation musicologique. Certes, il est utile pour l'élève qui joue une sonate de Mozart, d'avoir une idée, même vague, de ce qui dominait en matière de culture et d'histoire de l'art à la fin du dix-huitième siècle. Mais il doit acquérir ces connaissances **en-dehors** du cours en fréquentant la littérature ou l'art de cette époque. On peut lui conseiller dans ce cas de lire une bonne biographie de **Mozart** ou des extraits de sa correspondance, et de visiter des musées où des tableaux de **Watteau** ou **Fragonard** (ou d'autres) sont exposés. L'heure de cours doit être avant tout dédiée aux conditions **instrumentales** d'une restitution musicale accomplie. Les exposés musicologiques pendant un cours de violon ne sont qu'un gaspillage de temps, dû au manque d'envie du professeur de s'occuper des sujets concrets, qui lui paraissent trop desséchés.

Le professeur **maniaque** peut être un personnage de haute moralité, mais il place toute sa pédagogie sous la tyrannie d'un principe faux ou accessoire. Pour l'authentique professeur, la partie **technique** du jeu du violon se résume à trois exigences : pureté d'intonation, pureté du son, tempi justes. Toute faute purement technique contrevient au moins à l'une de ces exigences ; le travail du professeur est de trouver, parmi des centaines de possibilités, la véritable cause, le plus souvent mécanique, de l'un

² En français dans le texte

de ces défauts acoustiquement perceptibles. Mais celui qui voit la cause première de tout problème technique dans l'usage du coussin par exemple, ou bien dans la rotation excessive du bras gauche vers l'intérieur, celui qui pense pouvoir régler tous les défauts du bras droit par une modification de la baguette ou de la hausse, celui qui pense maîtriser tous les problèmes d'intonation en utilisant de préférence les cordes à vide, on ne peut le qualifier que de **monomaniacque**. L'estime de soi démesurée, confinante à la mégalomanie, de ce genre de personnage est en raison inverse de leurs succès pratiques. Même les traités pseudo-scientifiques les plus tarabiscotés ne peuvent rien y changer. Si **Paganini** est convoqué comme saint patron, l'explication de ses dons géniaux est trouvée dans le détail accessoire qui constitue le « dada » de l'auteur à ce moment-là : tenue du violon, placement des doigts, doigtés... On sourit alors de l'effronterie qu'il y a à vouloir faire dépendre le génie créateur de détails aussi périphériques, et on plaint les crédules qui s'en font les disciples. Une publication qui utilise en titre le nom de **Paganini** comme accroche publicitaire fait d'emblée une impression tapageuse, vulgaire. Car sur le jeu de Paganini, il ne nous reste que des jugements esthétiques généraux, mais aucun compte-rendu professionnel détaillé, de sorte que plus personne aujourd'hui ne peut avoir une idée précise de son jeu, en-dehors de détails superficiels. Ni **Leopold Mozart**, ni **Baillot**, ni **Spoehr** n'ont jugé nécessaire d'appeler leur œuvre pédagogique autrement que « école » ou bien « art de jouer du violon », car pour eux comme pour tous les professeurs sérieux, notre art n'est pas fait de « trucs », mais de la connexion entre des capacités manuelles et une volonté artistique. L'influence de tels enseignants maniacs serait encore plus néfaste s'ils avaient l'occasion d'appliquer leurs théories à des élèves de valeur. Mais le talent évite instinctivement le chemin ténébreux qui mène à l'île au trésor ou à la cabane de l'alchimiste. Leurs élèves sont le plus souvent de ceux chez qui il n'y a plus rien à gâcher.

Quittons ces figures peu réjouissantes d'enseignants inadaptés, et tournons-nous vers le pédagogue authentique et sain, dont nous avons fait le portrait idéal (voir pp. 190-191). Considérons les violonistes qui peuvent revendiquer à bon droit l'appellation de professeurs. Je les divise en trois groupes : les **pédagogues « élémentaires »**, les **pédagogues « modèles »** et les **pédagogues « artistiques »**.

Par **pédagogue « élémentaire »**, j'entends un enseignant qui, s'appuyant sur l'expérience accumulée au cours du temps, est capable d'analyser la prestation d'un élève du point de vue de ses bases techniques, de la critiquer calmement et objectivement, et de l'améliorer par des mesures adaptées. C'est dans l'**enseignement élémentaire** que son importance est la plus marquante. L'élève qui a eu la chance d'être dirigé dès le départ par un professeur qui s'est occupé d'abord exclusivement des **fondements** de la technique (intonation, jeux dans les positions, changements de position, vibrato, mouvements fondamentaux du bras droit, point de contact de l'archet sur la corde), ce bienheureux s'est ouvert le chemin des plus hauts sommets de l'art. Il ne rencontrera plus jamais d'obstacles mécaniques et pourra plus tard réserver son temps et son énergie à des tâches purement artistiques. Un élève de niveau moyen parfaitement préparé techniquement est pourtant un phénomène extrêmement rare, presque inexistant, car le petit nombre des bons professeurs se consacre aux niveaux plus élevés et laisse à la masse des enseignants moins doués la formation des débutants. Si chaque violoniste était formé dès le début selon des principes techniques valables, le niveau moyen des violonistes augmenterait avec le temps d'une manière considérable. Je pense que la meilleure manière d'atteindre ce but est d'aménager constamment des **formations pédagogiques**. Un élève déjà formé devrait donner cours à un débutant sous le contrôle du professeur. Ceci fournirait l'occasion de discuter toutes les questions qui se posent dans le déroulement d'une heure de cours. La diversité des types d'élèves garantirait la polyvalence des enseignants.

Entre **apprendre** et **enseigner** un art, il y a un fossé. L'apprenant ne possède l'expérience que de son **propre** cas, tandis que l'enseignant doit comprendre la **multitude** infinie des cas et apprendre à les traiter. La connaissance de la variété des possibilités pédagogiques constitue une science en soi. Le jeune violoniste qui vient de finir ses études, si capable soit-il, est inapte à se consacrer à l'enseignement sans préparation particulière, du simple fait qu'il est enclin à **schématiser**, c'est-à-dire à appliquer uniformément la méthode qu'il a reçue lui-même, sans tenir compte de la diversité des

talents individuels. Ce n'est qu'après le sacrifice de beaucoup d'innocentes victimes qu'il aura la révélation (pour peu qu'il dispose d'aptitudes pédagogiques) : le principe fondamental d'un enseignement de haut niveau est l'**individualisation**. Ce stade transitoire pourrait cependant être évité au moyen d'un enseignement pédagogique, qui devrait se dérouler parallèlement à la formation violonistique. Le traitement détaillé de cette matière, sous la supervision d'un pédagogue plus âgé et expérimenté, renforcerait en même temps la conscience du devoir, qui est souvent peu développée chez les jeunes enseignants, et leur ferait mieux connaître le métier d'enseignant en général, qu'ils regardent souvent d'un œil distant, voire hostile. Enfin le fait de soulever et de résoudre toutes sortes de problèmes variés favoriserait leur propre développement artistique. **L'apprentissage de l'enseignement** devrait constituer une des disciplines principales du programme des établissements d'enseignement, ne serait-ce que parce que la majorité des violonistes est contrainte de se tourner vers l'enseignement (au lieu de la carrière de soliste attendue) et qu'il est du devoir de l'éducation de fournir à la jeunesse le bagage qui lui sera utile dans la lutte pour la vie.

Par **pédagogue « modèle »**, je désigne le type de professeur qui délivre avant tout à l'élève un modèle sonore et ne s'attache guère à l'analyse rationnelle de sa prestation ; c'est le violoniste d'une musicalité « primale », plein de tempérament, capable parfois de déclencher instantanément chez l'élève les mouvements nécessaires par une simple formule ou un lieu commun issu de la vie courante : le joueur *par excellence*³. Il échoue si les bases techniques de l'élève ne sont pas encore bien établies. Mais il obtient des résultats lorsqu'un élève possède des qualités psychiques qui ne se manifestent pas encore, par manque d'un élan intérieur puissant. Dans ce genre de cas, cette manière d'enseigner, par sa force d'entraînement et son enthousiasme communicatif, peut faire des merveilles. L'élève ayant atteint d'abord une maturité **technique** grâce à un bon pédagogue élémentaire, puis une maturité **psychique** grâce à un pédagogue « modèle » a parcouru un chemin certes complexe, mais adapté au résultat final.

Le **pédagogue « artistique »** unit en une seule personne le pédagogue « élémentaire » et le pédagogue « modèle ». Peut-on vraiment obtenir concrètement une fusion totale entre objectivité et subjectivité, entre réflexion et intuition ? C'est une autre question. Mais tout professeur doit tendre vers cette union. Dans le prochain chapitre, je montrerai comment je conçois la pratique de l'enseignement de ce point de vue. Mais auparavant, il nous faut prendre position sur différentes questions d'actualité.

Est-il nécessaire de **montrer l'exemple** en jouant en cours ? Voici ma réponse : pour atteindre un bon niveau moyen, non. Pour le plein épanouissement de la fibre spirituelle intérieure des élèves, oui ! Le critique qui ne possède aucune connaissance instrumentale utilise cet argument *pro domo* : on n'a pas besoin de savoir comment une soupe est cuisinée pour la trouver goûteuse ou fade. Si les défenseurs de l'absence de démonstration en cours voulaient reprendre cet exemple, voici à peu près ce qu'ils diraient : celui qui sait comment cuisiner une bonne soupe n'a pas besoin de la cuisiner lui-même !

Dans la réalité, si la plupart des problèmes purement violonistiques peuvent être isolés par la raison et clarifiés par la parole, il existe cependant des processus intérieurs plus fins, pour lesquels les mots semblent trop grossiers, et qu'on ne peut que sentir. Un exemple :



Supposons que l'élève joue cette deuxième partie du second thème en développant un son relativement puissant. Le professeur qui ne joue pas s'efforce d'expliquer la manière pertinente de jouer en prononçant à peu près ce genre de phrases : « La phrase à jouer constitue la seconde partie du second thème, qui dure huit mesures. Les quatre premières sont jouées à l'orchestre pendant le

³ En français dans le texte.


trille du soliste, puis celui-ci prend le relais. Cette phrase ne doit pas être pour toi une belle mélodie de violon : elle doit sonner pour toi comme le reflet d'un sentiment retenu de noble résignation⁴. » L'élève est-il capable de transmuter cette description verbale imparfaite en sentiments personnels ? D'après mon expérience, c'est extrêmement douteux. La tentative de traduire par des mots l'impression que l'on veut susciter devient superflue, dès l'instant où le professeur capable prend son instrument et joue simplement l'extrait, comme l'oiseau qui chante. Dans une phrase, jouée ainsi dans une bonne disposition, il y a autant et même plus d'expression que dans les mots du plus grand poète. L'art de montrer ainsi **sans préparation** est d'ailleurs un don tout à fait particulier qui n'est pas donné à tous les grands violonistes. Il réclame la capacité à **passer** sans peine d'un style à un autre, et réclame la connaissance de tout le répertoire. De plus il ne faut pas être trop attaché à son propre instrument, et ne pas craindre d'utiliser en cas de besoin des violons de moindre qualité. Il y faut une nature hardie, qui n'a pas peur de s'attaquer à des œuvres que l'on ne connaît qu'imparfaitement. Pour montrer régulièrement l'exemple, notamment en cours collectif, il faut une bonne part de « courage civil », car rien n'est plus douloureux que de décevoir les attentes que l'on a suscitées par la phrase : « Regardez, c'est ainsi qu'il faut le jouer ». Le professeur expérimenté ne prendra donc son violon que s'il a le sentiment de pouvoir se tirer d'affaire avec les honneurs. En tous cas, le professeur qui est lui-même un violoniste de premier rang a l'avantage, par rapport à ses collègues qui ne peuvent pas jouer, de pouvoir remplacer par des sons parfaits une parole imparfaite. Dans le même temps il renforce sa propre autorité sur l'élève en constituant pour lui un modèle digne d'être imité. On observe d'ailleurs que les grands violonistes de tous les temps (à quelques très rares exceptions près) ont toujours eu des professeurs qui étaient eux-mêmes de grands violonistes ou l'avaient été une partie de leur vie. Est-ce vraiment un pur hasard ?

La **relation purement humaine** entre professeur et élève est d'une importance qu'il ne faut pas sous-estimer pour la réussite de l'enseignement. Elle ne doit jamais devenir celle du juge avec son justiciable. C'est la **sympathie** humaine qui doit constituer le fondement de la relation, des deux côtés. J'avoue personnellement que c'est souvent la présence ou l'absence de ce sentiment qui fait, jusqu'à un certain point, la décision dans le choix de mes élèves. Si l'un de mes élèves, pour une raison plus ou moins consciente, m'est ou me devient antipathique, je lui conseille toujours de changer de professeur. Je sais par expérience que dans ce genre de cas, je montre certaines caractéristiques du « mauvais » professeur. Je deviens nerveux, agité, injuste, j'interromps et je perds la vue d'ensemble, et au bout d'un certain temps je n'ai plus qu'un souhait, celui d'être débarrassé au plus vite de l'élève concerné, et ce pour des raisons plus subjectives qu'objectives. L'élève, quant à lui, commence à souffrir régulièrement d'angoisses, il est paralysé dans sa capacité d'expression ou bien poussé à la précipitation. Ces sentiments ne sont pas dangereux s'ils apparaissent **occasionnellement** mais ils le sont s'ils se reproduisent **régulièrement** en voyant le professeur. L'influence de ce dernier devrait plutôt fondamentalement être apaisante, l'élève devrait se sentir protégé sous sa garde. Parfois cela tient à de petits détails. Si le cours commence par des remarques comme « J'espère que vous êtes mieux préparé que la dernière fois ! », « Bon, je suis curieux de savoir ce que ça va donner aujourd'hui », « Concentrez-vous aujourd'hui, le directeur va venir écouter », les choses sont mal engagées.


La relation souhaitable entre professeur et élève inclut le droit pour l'élève de réclamer des **explications** sur des préconisations qui lui semblent d'une utilité douteuse. Tous mes élèves avancés peuvent mettre en question mes doigtés et mes coups d'archets. Il est étonnant de voir comme ces jeunes gens peuvent parfois trouver des pépites, par exemple :

⁴ Cette interprétation est purement personnelle et ne revendique évidemment aucun caractère universel.

Beethoven, *Concerto*, 1er mvt

345. 

Brahms, *Concerto*, 3ème mvt

346. 

La confiance nécessaire de l'élève dans son professeur ne doit pas le submerger au point d'affaiblir ou même d'annuler finalement son sens critique. Car celui-ci est sa seule assurance contre les abus. On ne devrait jamais condamner un élève qui change de professeur avant de connaître les raisons de son acte. La vanité blessée du professeur ne pèse pas lourd face à un besoin potentiellement impérieux de l'élève. Si ce dernier sent qu'un professeur ne peut lui donner ce qu'il lui faut, il a non seulement le droit, mais le **devoir** de rechercher l'enseignant qui lui convient. C'est « l'égoïsme sacré » de l'élève. Cette impulsion naturelle produit parfois des excès, ne le cachons pas. Je pense par exemple à ces violonistes qui prennent quelques heures de cours avec des professeurs célèbres pour pouvoir ensuite exploiter financièrement le droit qu'ils ont conquis de s'appeler leurs élèves. Si l'on réfléchit à l'étendue des dommages que ceci peut causer à la réputation du professeur, on conviendra que même la rémunération la plus haute est insuffisante à les compenser. Le type d'élève qui ambitionne de consommer le plus grand nombre possible de professeurs, pour étudier chez chacun d'eux seulement sa « spécialité », appartient aux personnages les plus drolatiques de notre métier⁵. En papillonnant ainsi, on peut peut-être se faire une idée de la manière de travailler de différentes personnalités, mais on perd alors sa propre individualité. On doit **écouter** le plus grand nombre possible de violonistes mais **étudier** avec le plus petit nombre possible. En écoutant simplement les autres, on enrichit, on stimule et l'on renforce sa propre individualité, tandis que le commerce artistique intime qu'implique le travail en commun entraîne toujours un certain affaiblissement de sa propre personnalité.

Les élèves dont nous disposons dans notre enseignement peuvent être divisés en quatre groupes. Au sommet, je place les talents natifs, originaux, qui semblent prédestinés à la **carrière de soliste**. Leur découverte et leur formation font l'effet d'un cadeau de la providence. C'est une expérience tout à fait particulière pour le professeur de rencontrer soudain parmi la masse un talent natif. Avec une joie intérieure il prend soin de la fragile petite plante, la protège des maladies et la laisse grandir jusqu'à ce qu'elle n'ait plus besoin de protection.

Le deuxième groupe est constitué des élèves chez lesquels le talent analytique domine et qui penchent donc vers la **carrière d'enseignant**. Il faut alors veiller dès le départ à ce que le futur enseignant assiste le plus souvent possible aux cours des autres élèves. Pour eux, l'exigence en matière d'expression n'ira que jusqu'à un certain point, car la force d'expression personnelle ne peut être un prérequis chez des personnalités qui penchent davantage vers l'observation d'eux-mêmes et le jugement des autres. L'activité solistique de tels jeunes gens peut donc se limiter à des performances irréprochables sur le plan technique et interprétatif, même si elles restent impersonnelles. C'est de cette catégorie que sortent les pédagogues « élémentaires » à qui revient la tâche de livrer le matériau parfaitement préparé dans les mains du pédagogue « modèle » et du pédagogue « artistique ».

À la troisième catégorie appartiennent les élèves moyennement doués, les plus adaptés à l'**orchestre**. Pour eux il faut mettre l'accent sur une formation technique solide, une saine musicalité, et une bonne

⁵ Comme l'élève pianiste qui demanda à un pianiste connu pour son emploi habile de la pédale un cours en ces termes : « Je voudrais étudier la pédale avec vous. »

lecture à vue. En plus du matériau d'étude courant ils doivent étudier des collections de traits d'orchestre difficiles⁶. La connaissance de l'articulation, sous la forme de coups d'archets et de doigtés utiles, est d'une importance toute particulière pour leur futur métier. Ils représentent le *tiers état*⁷ de notre métier ; comme celui-ci, malgré leur insignifiance extérieure ils sont la partie la plus nombreuse et artistiquement la plus nécessaire des musiciens.

Ceux qui pratiqueront la musique comme **activité annexe**, pour leur propre édification, forment la quatrième catégorie. La prise en charge de leur formation n'est justifiée que si on leur a dit clairement qu'ils n'arriveraient pas au-dessus du niveau d'amateurs plus ou moins qualifiés. Si le professeur oublie cette réserve, il se rend coupable d'un grave péché par omission. Une grande partie du prolétariat de notre métier est constitué de gens qui, s'ils avaient été prévenus à temps, auraient pu choisir une autre profession et y auraient peut-être mieux réussi.

Chaque bon professeur n'est pas adapté également aux quatre types. Je connais des professeurs qui se sentent principalement attirés par les **débutants** doués, malléables comme la cire dans la main de celui qui les forme. D'autres préfèrent le type réfléchi, d'autres encore les natures impulsives. Évidemment, seul le **pédagogue artistique** a le droit et surtout l'énergie de former les **grands talents natifs**. Le talent de l'élève et les compétences du professeur s'attirent mutuellement ; toutes les protestations des autres catégories de professeurs, s'ils s'estiment défavorisés, ne pourront rien y changer.

Quel est l'âge le plus favorable pour commencer les cours ? La réponse est différente suivant le but que l'on donne à l'étude. S'il s'agit d'une éducation de musicien amateur, avec un métier principal par ailleurs, alors la marge de manœuvre est plus large : on peut aller jusqu'à l'âge de la puberté. Mais pour un musicien professionnel, qui envisage une activité de soliste, le mieux est de commencer à un âge assez précoce pour que la partie **technique** de l'activité artistique soit déjà **solidement construite avant la puberté**, et qu'il puisse se tourner à partir de là vers des tâches plus élevées. Je considère donc que la septième année est le meilleur moment pour commencer des études de musicien professionnel. Chez le jeune garçon, les éléments physiques et mentaux nécessaires au jeu du violon sont encore malléables, flexibles, et peuvent être formés. Plus tard, les tendons durcissent, la sensibilité est moins influençable (en contrepartie d'un intellect plus développé). Les enfants doivent presque toujours être **contraints** à s'exercer dans un premier temps, jusqu'à ce que l'amour de la chose et l'habitude de l'effort rendent superflue la surveillance de la durée du travail.

Si un enfant exceptionnellement doué reçoit très tôt la bonne formation, il entre souvent, autour de la dixième année, dans la catégorie des « **enfants prodiges** ». Le plus grand « prodige » est lié pour moi à la rareté si exceptionnelle des « pédagogues élémentaires » parfaits. Si un exemplaire réussi de cette espèce rencontre un enfant de six ans d'un talent exceptionnel, alors la maturité précoce visée semble un résultat tout à fait naturel. Dans ce cas, obtenir un petit « grand » violoniste est moins problématique que de transplanter le résultat obtenu dans un âge plus mûr. Il serait intéressant de savoir quel pourcentage de talents précoces ont rempli finalement les attentes placées en eux. Pour ma part, j'ai toujours fait l'effort, avec ce genre de talents, de ne pas m'abandonner sans conditions au charme magique de l'enfant prodige, auquel tant de gens succombent si facilement, même lorsqu'ils sont bien conscients que ce type d'art s'approche dangereusement du cirque. Je préfère renoncer aux lauriers bon marché, et plutôt que de pseudo-succès éphémères dont la durée est en raison inverse de la longueur des culottes du « prodige », viser des résultats qui peuvent se maintenir toute la vie.

⁶ Par exemple F. HÜLLWECK, *Orchesterstudien für Violine*, 4 cahiers (Fürstner); R. HOFMANN, *Orchesterstudien* (Merseburger); G. SAENGER, *The modern Concertmaster*, 5 volumes (Carl Fischer).

⁷ En français dans le texte

La question de la **formation générale** de l'élève est complexe car le contexte de la formation professionnelle diffère suivant les musiciens. Cette formation réclame non seulement les **quatre heures** quotidiennes d'exercice sur l'instrument principal, mais aussi, dans les établissements d'enseignement, les disciplines dites annexes, piano, harmonie, contrepunt, musique de chambre, orchestre et histoire de la musique, parfois aussi esthétique, chant choral, analyse et cours divers. Malheureusement, les élèves des conservatoires sont si surchargés par ces cours, pourtant certes souhaitables d'un point de vue musical général, qu'ils sont obligés de délaissé leur véritable étude professionnelle, celle sur laquelle ils fonderont leur existence. Il en va différemment dans les cours privés. Si l'enseignant ne surveille pas aussi de près ce que les élèves font ou ne font pas en-dehors de l'heure hebdomadaire de cours de violon, ceux-ci ne pensent pas du tout à s'occuper d'autre chose que de leur violon. Mais on peut très bien jouer du violon sans être un bon musicien, et inversement. Le niveau **artistique** d'un musicien dépend de l'universalité de son **éducation musicale générale** ; sa position **sociale** quant à elle repose essentiellement sur sa valeur dans sa discipline spécialisée. La solution de ce dilemme est la suivante : les professeurs dans les conservatoires doivent gagner suffisamment d'influence sur la politique éducative de ces établissements pour éviter que la surcharge des disciplines annexes ne conduise à délaissé la discipline principale. De son côté, le professeur privé doit insister sur l'harmonie, sur le jeu du piano et sur la musique de chambre pour que l'une de ces disciplines au moins soit pratiquée chaque jour de la semaine. L'élève doit aussi être habitué à lire des ouvrages d'histoire de la musique et d'histoire du violon. Il est bien sûr libre de consacrer davantage de temps à l'une de ces matières, s'il ressent pour elle un penchant particulier. Il faut cependant se garder d'un excès de formation dans des disciplines spécialisées, sans quoi on risque de former de **très savants incapables**.

Un parcours idéal d'études pour un violoniste se présenterait à mon avis ainsi : 1) début de l'enseignement chez un excellent **spécialiste**, qui construit des **bases** techniques solides, 2) enseignement intermédiaire chez un **pédagogue**, qui apprend à l'élève comment travailler, 3) développement de la personnalité artistique, interconnexion des moyens et de l'expression sous la direction d'un **enseignant artiste**. Dans toute cette période, l'élève doit avoir appris à fonctionner seul, à penser logiquement, à connaître ses besoins artistiques et à les satisfaire. Il aura ainsi finalement été parfaitement préparé pour le professeur qui est appelé à exercer l'influence la plus durable sur son développement : **lui-même**.

L'application et l'exploitation de tous les constats et conseils que nous avons rencontrés dans le cours de notre travail s'accomplit dans l'**enseignement pratique**. Les connaissances théoriques n'ont une valeur que si nous connaissons les moyens de les utiliser pour faire parvenir l'élève (ou nous-mêmes) au plus haut degré de développement artistique qu'il puisse (ou que nous puissions) atteindre. La **théorie** et la **pratique** sont deux choses distinctes, qui sont dans le même rapport que le **savoir** et la **compétence**. On peut savoir comment il faut faire une chose, mais ne pas pouvoir l'exécuter. Nous voulons maintenant nous situer sur le terrain de la pratique et parler d'abord de l'**évaluation** d'un nouvel élève.

La première rencontre avec l'élève est particulièrement importante, car la première impression influence toujours durablement la suite de la relation. Ici comme partout, une apparence extérieure agréable représente un avantage, c'est dans la nature humaine. Mais nous considérons en même temps l'être humain dans son ensemble : comment il prend le violon, comment il s'accorde, s'il se prépare dans un esprit conquérant et vainqueur, avec des gestes rapides et sûrs, ou bien avec répugnance, crainte et hésitation. Puis il est prêt, il commence. Nous détournons d'abord le regard, pour laisser le son seul agir sur nous, sans préjugé extérieur, sans être influencé par la somme des mouvements nécessaires. Ainsi nous pouvons nous faire avant tout une idée précise, et purement acoustique de ses qualités sonores. Puis nous essayons de mettre au clair chacun des points essentiels suivants :

1° Habitus violonistique général

2° Intonation

3° Pureté et production du son

4° Couleur sonore personnelle

5° Technique générale (l'élève dispose-t-il de moyens techniques généraux suffisants ?)

6° Technique appliquée (la technique spécifique que réclame la pièce jouée est-elle habile et sûre ?)

7° Interprétation et culture musicale

8° Personnalité

La réponse à ces questions forme déjà le squelette autour duquel se construira ensuite notre jugement définitif. Regardons maintenant chacun des points dans le détail.

1° Habitus général

Quel type de posture ? Penché en avant ou en arrière, vers la gauche ou vers la droite ? Position des jambes et des pieds ? Ceux-ci sont-ils sur la même ligne, proches l'un de l'autre ou écartés ? L'un des deux pieds est-il plus en avant ? Le poids du corps repose-t-il sur les deux jambes ou sur une seule ? Tenue du violon, avec ou sans coussin ? Longueur du cou, type de mentonnière ? Quel angle forme l'instrument par rapport à l'horizontale et par rapport à la verticale du devant du corps (trop loin à droite ou à gauche ?) Tenue de la tête : droite ou penchée ? Où se trouve le menton par rapport au cordier ? Au-dessus ou à gauche ?

2° Intonation

L'impression générale est-elle celle d'une bonne ou d'une mauvaise justesse ? Dans le second cas, les passages rapides seuls sont-ils faux ou bien cela concerne-t-il aussi les longues tenues ? (Cette question est importante car dans le second cas, non seulement les démanchés manquent de sécurité, mais l'écoute elle-même est négligente). Sur les longues tenues fausses, y a-t-il correction ? Si oui, par le déplacement du doigt ou par le vibrato ?

3° Pureté et production du son

Les vibrations de la corde sont-elles pures ? Si elles ne le sont pas, le son est-il plutôt « gratté » ou « sifflé » ? Toute la production du son donne-t-elle une impression de platitude ? Le bon point de contact entre l'archet et la corde est-il utilisé ? Ce point de contact est-il fixe ou changeant ? Semble-t-il en général trop près du chevalet ou trop près de la touche ? Le son est-il souple ? Est-il modulé, ou bien des nuances *p* et *f* rigides sont-elles appliquées ? Y a-t-il d'autres mauvaises habitudes concernant le son ? Par exemple un *cresc.* systématique au milieu de l'archet, un *dim.* à la pointe ou un *portato* dans les cantilènes ?

4° Qualité sonore

Le son a-t-il une couleur personnelle ? Le vibrato est-il correct, trop lent, trop rapide, trop large, trop serré ? Du poignet, du coude, du doigt, ou composite ? Tourne-t-il autour de la note juste ou bien a-t-il une tendance à aller trop vers le bas ou vers le haut ? L'intonation paraît-elle douteuse de ce fait ?

5° Technique générale

Main gauche. Placement des doigts : trop sur le bout, trop à plat ? placement du pouce, sur le côté ou en-dessous ? Fixe ou mobile ? Première ou seconde phalange ? L'index : touche-t-il au manche par la partie inférieure ou supérieure de sa troisième phalange ? Est-il en contact avec la manche dans le vibrato ? Placement du coude, vers l'intérieur ou vers l'extérieur ? Vitesse : bonne ou mauvaise élasticité des doigts ? Pression des doigts, forte ou faible ? (Observer le bout des doigts). Démanchés : globalement sûrs ou incertains ? Le rôle de la note de passage est-il connu ? Les *glissandi* techniques

sont-ils plus ou moins perceptibles ? Les différents éléments du système de gammes sont-ils connus⁸ (gammes simples et chromatiques, arpèges sur accords parfaits et accords de septièmes, tierces, sixtes, octaves simples, octaves doigtées, dixièmes) ? Comment sont les trilles, les harmoniques, les *glissandi* chromatiques ?

Main droite. Comment est tenu l'archet ? Tenue allemande ancienne ? Tenue franco-belge ? Tenue russe⁹ ? Placement du pouce, à plat ou sur la pointe, fixe ou mobile, tendu ou fléchi ? En face de quel autre doigt ? Tension de la baguette, direction du coup d'archet. Baguette à plat ou inclinée pendant le coup d'archet ? Position du poignet au talon (en ligne droite avec l'avant-bras ou surélevé ?), à la pointe (en ligne droite ou plié en-dedans ?) Arrière-bras, normal, trop haut ou trop bas ? Changements de cordes, avec le poignet ou avec l'arrière-bras ? Mouvement ondulé ou anguleux ? Analyse de la mécanique des différentes parties du bras droit à partir des mouvements fondamentaux illustrés dans les *Urstudien*¹⁰ : mouvement horizontal de l'arrière-bras (détaché lent au talon), soulèvement et abaissement de l'arrière-bras (changement de cordes lent à la pointe), mouvement horizontal de l'avant-bras (détaché à la pointe), rotation de l'avant-bras (changements de cordes au talon), mouvement horizontal du poignet (détaché plus rapide au talon, au milieu et à la pointe, changement de corde plus rapide à la pointe), mouvement des doigts. Ces mouvements, illustrés par les coups d'archets entre parenthèse, fonctionnent-ils sans accroc ? Comment sont le *détaché*, le *martelé*, les coups d'archet jetés et sautillés, les coups d'archet variés, le *staccato*, les coups d'archet au talon, les *saltati* ?

6° Technique appliquée

L'exécution est-elle sûre en général ? Les traits sont-ils bien installés ? Se déroulent-ils automatiquement ou y a-t-il des blocages ? Ceux-ci sont-ils dus à un manque d'automatismes, donc de nature technique, ou à une mémoire défaillante ? Les passages sont-ils bien dans l'ensemble mais imparfaits dans le détail ? Sonnent-ils secs ? Ou trop didactiques ? Quelles conséquences en tirer sur la manière de travailler ?

7° Interprétation et culture musicale

Qu'en est-il du rythme, de la mise en forme de la musique ? L'exécution dans son ensemble trahit-elle une culture musicale et violonistique ? Les doigtés, les coups d'archet et les *portamenti* font-ils un effet démodé ? Sonnent-ils imités ou sincères ? Trop fréquents, trop rares, trop secs, trop sirupeux ? Qu'en est-il des nuances et du sens du style en général ?

8° Personnalité

La prestation porte-t-elle une empreinte personnelle dans le domaine du rythme, du son, de la technique ? L'exécutant a-t-il le don de se livrer tout entier ? Ou bien y a-t-il des blocages intérieurs ? Est-il un « fonceur » ou une « poule mouillée » ? Semble-t-il passif ou actif, indifférent ou impressionnable ? Atteint-il des sommets ? Prend-il possession, par moments, de l'auditeur ? Possède-t-il une force de suggestion ?

L'examen de tous les points cités fournit une image claire, globalement et en détail, des capacités techniques de l'élève, mais aussi de sa méthode de travail, de sa culture musicale et de sa personnalité. Il s'agit ensuite principalement de déterminer dans quel ordre aborder les divers éléments du matériau désormais connu. Dans le cadre purement technique, nous commencerons avec le plus important, pour passer peu à peu à des fonctions plus subsidiaires, tandis que de manière générale nous devons aller du mécanisme vers le spirituel, de l'artisanat à l'art. De ce point de vue on peut distinguer trois

⁸ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 2^{ème} partie, p. 8.

⁹ Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 1^{ère} partie, p. 50.

¹⁰ Carl FLESCHE, *Urstudien*, Ries & Erler

périodes d'enseignement : 1° Correction et remise en état de la technique générale, 2° Méthodes de travail, 3° Développement de la personnalité dans les limites du genre de la composition.

Il est évidemment impossible de séparer strictement ces trois périodes. En effet, même pour des corrections techniques très primaires, il faut montrer à l'élève comment travailler. Et si à ce moment-là, pour éviter qu'il ne se lasse de la sécheresse du son, on lui donne une pièce à jouer pour se détendre, c'est une bonne occasion de le familiariser dès le départ avec quelques règles d'interprétation. Mais pour les besoins de notre exposé, nous sommes contraints de traiter chaque « période » d'enseignement séparément.

Les dispositions pour maîtriser les tâches qui nous sont confiées sont prises en cours et exécutées pendant le temps d'étude. Concernant les cours, la question se pose : **cours individuel ou classe commune** ? Chacun des deux a des avantages et des inconvénients. La classe commune profite presque autant à l'auditeur qu'à celui qui joue. Les remarques qui y sont faites constituent la meilleure préparation à l'étude future de la pièce concernée par l'auditeur. En outre, celui-ci comprend plus en profondeur la méthode du professeur que lorsqu'il en est lui-même l'objet. Pour ceux qui jouent, la salle de classe prend avec la présence des condisciples (un auditoire particulièrement expert et critique) un caractère involontaire de salle de concert, avec tout le complexe des sentiments attachés à une prestation publique. La classe commune constitue donc à mon avis la préparation la plus naturelle à la carrière de concertiste, mais aussi à celle d'enseignant. Comparativement, la gêne bien compréhensible de l'élève n'a pas d'importance. La performance du joueur sera certes toujours moins bonne en cours commun qu'en cours individuel, circonstance plutôt défavorable au développement de la confiance en soi ; mais en contrepartie, jouer en concert devant un public mêlé lui semblera bien plus facile que de jouer devant des connaisseurs dans la salle de classe. Comme on ne saurait demander à un étudiant de conservatoire, qui suit tant de disciplines annexes, d'assister à tous les cours de violon, on le laissera choisir. Je veille à ce que le planning complet de mes cours pour la semaine à venir (jour, heure, nom de l'élève, titre de l'œuvre jouée) soit constamment affiché dans ma salle. Les élèves de leur côté prennent note et sont libres d'aller et venir en fonction de leur temps libre. Cette souple manière de faire a donné de très bons résultats dans ma pratique d'enseignant.

La **disposition** de l'élève vis-à-vis du professeur, son *état d'esprit*¹¹, est d'une importance décisive pour le succès du travail commun. Pour grandir, l'élève doit d'abord se sentir petit ; le professeur doit lui faire prendre conscience de tout ce qui lui reste encore à apprendre. L'élève doit se plier d'abord à la supériorité du professeur, le droit à la critique vient plus tard.

Au début d'un enseignement régulier, je veille à bien partager la **matière à étudier**, ainsi que le temps à consacrer à chacun de ses éléments. Cette discipline d'abord contrainte devient peu à peu naturelle, et grâce à sa construction logique, elle est complètement incorporée avec le temps. Qui connaît le premier volume de cet ouvrage sait que je divise le temps d'étude (en temps normal) en trois parties : les exercices de technique générale (gammes et études), l'étude du répertoire, et le jeu purement musical¹². Ces différentes unités doivent être dans le rapport suivant : 1/8, 1/2, 3/8. Donc sur quatre heures de travail quotidien, une demi-heure de technique générale, deux heures d'étude du répertoire et une heure et demie de jeu musical pur. Le danger existe toujours que cette répartition, dont on ne peut guère mettre en doute la pertinence fondamentale, ne soit pas respectée. Parmi nos élèves, il s'en trouve toujours un certain nombre pour qui **l'exercice mécanique des gammes** est l'activité la plus agréable, car c'est celle qui demande le moins d'investissement intellectuel ou mental. Cette préférence accordée aux formules techniques générales se paie cependant d'une fragilité dans les éléments techniques du **répertoire**. D'autres élèves consacrent la quasi-totalité de leur temps de travail à **l'étude du répertoire**, sans avoir préalablement mis en état leur bagage technique général au

¹¹ En français dans le texte

¹² Voir *L'art du violon*, traduit par S. Joachim-Chaigneau, 2^{ème} partie, p. 8.

moyen des gammes, ce qui, avec le temps, peut occasionner des failles inquiétantes dans leur formation technique **générale**. D'autres enfin jouent principalement pour leur propre **plaisir**, avec entrain, dans un esprit « amateur », au bon sens du mot, ce qui éloigne à l'infini la perspective d'une maturité suffisante pour jouer en concert.

Il faut discuter avec l'élève de la quantité **globale** de travail. Celle-ci doit osciller entre trois et cinq heures par jour, en fonction des autres obligations. Celui qui doit passer la matinée au collège ou au lycée ne peut guère étudier plus de trois heures l'après-midi. Dans la suite de l'exercice de l'activité artistique, il est vrai qu'on perd l'habitude de mesurer son temps de travail : on travaille quand on a le temps et l'envie, ou lorsqu'il faut atteindre un certain but. On en viendra donc tout naturellement, avec le temps, à ne plus regarder l'heure lorsqu'il est question d'objectifs artistiques.

Plus importante que la durée du travail, sa **qualité** : si elle est de haut niveau, si elle se répartit dans les rapports indiqués, alors même pendant la période de développement de l'élève, trois heures de travail ciblé et économique suffisent. Du reste, un talent est plus facilement gâché par l'**excès** de travail que par son insuffisance quantitative. Ceux qui travaillent **huit heures** par jour atteignent rarement leur but. Les deux pôles de l'activité artistique, le mécanisme et l'esprit, s'opposent fondamentalement l'un à l'autre. Toute activité mécanique, dans une certaine mesure, tue l'esprit et paralyse l'imagination. L'art d'étudier s'appuie justement sur la capacité à immuniser l'esprit contre ce poison. Si la dose minimale de travail mécanique est dépassée, alors la vigueur de l'esprit se relâche, ce qui peut conduire à un abrutissement artistique durable. Ce sont souvent justement les meilleurs élèves et les plus zélés qui sont enclins à ce gavage technique. C'est donc le devoir du professeur prévoyant de mettre en garde à temps contre les excès. La mystérieuse régression précoce de beaucoup d'artistes prometteurs à leurs débuts pourrait sans doute être expliquée si l'on connaissait leur manière de travailler.

J'en viens à un sujet qui revêt une grande importance pour le déroulement fluide des cours : la manière la plus efficace de **transmettre des remarques critiques**. La tâche du professeur pendant le cours est double : enregistrement d'une impression acoustique claire et restitution de celle-ci par la parole. Le joueur doit pouvoir se concentrer sur l'œuvre, et donc la jouer sans être interrompu. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra imprégner la lettre de l'œuvre de son propre esprit. Cette occasion de jouer en cours comme à un concert est pourtant refusée la plupart du temps à l'élève. En raison des constantes interruptions qui sont généralement la règle de la part du professeur, la technique passe au premier plan, aux dépens du contenu artistique ; ceci permet sans doute de corriger bien des détails, mais la **grande ligne disparaît** irrévocablement, tant dans l'exécution de l'élève que dans le jugement du professeur. Le fil de sa prestation constamment interrompu, l'élève devient nerveux et ne sait plus finalement où sont ses véritables faiblesses, ni comment s'améliorer.

À mon sens, l'une des causes principales des résultats insatisfaisants de l'enseignement actuel du violon se trouve dans le fait que les remarques du professeur (qui peuvent être objectivement très justes) ne sont pas faites au bon moment ni de la bonne manière, et ne s'impriment pas de ce fait dans la mémoire de l'élève. **En règle générale, le professeur ne devrait pas interrompre l'élève au milieu d'une pièce ou d'un extrait**. La seule exception devrait être le cours pour les débutants, où la constatation d'une faute doit être immédiatement suivie de sa correction, car à ce stade, la capacité de coordination de l'élève n'est pas formée du tout.

Voici comment procéder avec les élèves avancés : le professeur **note** ses observations dans la marge d'une partie de violon ou de piano qui lui est réservée, aux moyens de signes déterminés. Il ne prend la parole qu'après que l'élève a terminé de jouer sa pièce ou son extrait. En utilisant ses annotations, il exprime le nécessaire calmement, objectivement, et le cas échéant montre sur son instrument. Si c'est la **conception d'ensemble** de l'exécution qui doit être influencée d'une manière ou d'une autre, alors le professeur doit **jouer**, pour couronner le cours, toute la pièce comme au concert. De son côté, l'élève doit s'habituer à déchiffrer les annotations de son professeur, de manière à pouvoir chez lui, à la vue d'un signe donné, se remémorer les explications associées et les modifications proposées.

Les **avantages** de cette manière d'enseigner sont évidents. Le cours se déroule de manière civilisée, l'élève peut se livrer à ses impressions sans craindre en permanence que des cris hystériques ne le ramènent brutalement sur terre. Le professeur peut, sans être obligé d'intervenir immédiatement, écouter d'abord calmement, se faire un avis et avoir une impression d'ensemble. La critique qui suit est plus calme, plus juste, plus objective, car de nature rétrospective et non soumise à l'énervement de l'instant. Elle n'est plus placée sous l'influence immédiate de certains stimuli musicaux déclencheurs d'antipathie artistique. Ce calme, après la tempête des sentiments des deux côtés, permet aussi la collaboration mentale de l'élève, la présentation de ses petits et gros soucis. Une atmosphère de confiance mutuelle, d'objectivité tranquille prend la place d'une nervosité confuse et source de confusion. L'élève quitte la salle de cours avec la conviction de pouvoir trouver, soigneusement noté dans sa partition, tout ce qu'il lui incombe de faire à la maison.

La copie du premier solo du concerto en la majeur de **Mozart (exemple 347)**, annoté par moi en marge comme pour commenter l'exécution d'un élève fictif, permet de mieux illustrer cette manière d'enseigner. Les lignes sont désignées par les chiffres romains, les endroits qui méritent des remarques par des croix (X). Celles-ci correspondent, dans le même ordre, aux signes inscrits dans la marge à gauche, dont l'explication est, en cours, donnée verbalement, mais se présente ici sous la forme de courtes remarques, sur la page en vis-à-vis.

Morad Kouz A Dru
I.S.

Adagio. (♩ etwa 80.)

A SOLO
(con espressione)

B Allegro aperto.

C TUTTI. SOLO

TUTTI

EA 3 1 A 2

espe schw

> 13

I t = prendre le bon tempo général, se régler sur les triples-croches qui viennent ensuite à l'orchestre / > = diminuer entre do dièse et la, pour éviter un faux accent sur le la / 3¹³ = 3^{ème} doigt sur le fa dièse pour éviter la corde à vide et pour ne pas avoir la couleur de la corde de la sur une note seulement / 2 = pour éviter le glissando sur le sol dièse qui suit / 2 = de préférence à la corde à vide / 1 = au lieu du 2^{ème} doigt (facultatif) / n > = pas de faux accent sur le mi

II 2 = corde de mi, faire le changement de couleur seulement sur le mi suivant / | = césure entre la et ré dièse / 3 = 3^{ème} doigt sur si, meilleure répartition des couleurs sonores / u = différence de dynamique entre la fin de la phrase et le *f subito*, donc *pf*

III 2 ? = 2^{ème} doigt déjà ici éventuellement / 2/3 = mi avec 2^{ème} ou 3^{ème} doigt pour éviter le large glissando entre la et mi avec le 4^{ème} doigt / □ = tiré sur le ré pour être dans le bon sens sur les mesures suivantes.

IV \frown = dans le même coup d'archet, mais séparé / 2/3 = Si avec le 2^{ème} doigt, le la suivant avec le 3^{ème} doigt.

V \frown = lier les 4 dernières notes de cette ligne en poussant pour arriver sans accent au talon

VI *p* = commencer *p* en raison de la progression qui commence ici / □ = pour pouvoir commencer la mesure suivante en poussant / i = idem, c'est-à-dire faire de même sur la mesure suivante

entre VI et VII St = progression [*Steigerung*] de *p* à *f*

VII □ = tiré pour une meilleure répartition de l'archet / \frown = lier 4 notes pour arriver au talon / *f* = sommet dynamique

VIII 3 = si en troisième position



IX EA² = ou bien : 0 A 3 E au choix / 3 = pour éviter la corde à vide / 1 = pour éviter le saut en 1^{ère} position / A² = si l'on craint le changement de position très exposé sur la corde de mi, on peut aussi commencer en 6^{ème} position sur la corde de la / U = Différence (en allemand *Unterschied*, NDT) entre *p* et *f* valable toute la ligne

X espr. = plus expressif / schw. = *schwunghaft* (avec de l'élan)

XI > = accentuer la première note de chaque temps / 1 = pour éviter le saut avec le même doigt / 3 = pour éviter le glissando sur le début de la terminaison du trille.

¹³ Les chiffres arabes renvoient aux doigts correspondants de la main gauche

I \frown = dans le même coup d'archet, pour pouvoir rester dans la moitié inférieure / 1 = 2^{ème} position plus discrète pour pouvoir revenir ensuite en 1^{ère} position / \frown = comme précédemment /

\frown = comme précédemment / 1 = pour éviter le changement de corde / 0 = conséquence du doigté précédent

II \frown = comme précédemment / 3 = pour éviter la corde à vide sur le mi qui suit.

III $\square ?$ = tiré possible / \succ = pas de faux accent / ∇ = pour arriver tiré sur le temps fort qui suit / 3 : 3^{ème} doigt sur le si, pour éviter la corde à vide ensuite / 1 = meilleur que la 3^{ème} position /

∇ = meilleur que le tiré, qui demanderait trop d'archet sur les 4 notes qui suivent, avec un risque de faux accent / 0 = pas de raison d'employer le 4^{ème} doigt sur le la.

IV ∇ = suite du coup d'archet précédent / \square = noire plus longue que les croches qui précèdent, malgré le point / 0 = pas de raison d'employer le 4^{ème} doigt / $\nabla \square \nabla$ = comme précédemment / 1 = 1^{er} doigt sur le sol dièse, pour éviter d'avoir à sauter ensuite la corde de ré.


V 3 = pour être moins loin de l'harmonique mi / ∇ = permet d'utiliser tout l'archet / \dashv = plus conforme au style / ∇ = suite du coup d'archet précédent.


VI -- = plus conforme au style / ∇ = pour éviter de faux accents / 0 = 4^{ème} doigt inutile / id = comme précédemment à l'octave supérieure

VII 2 = pour éviter le passage sur la corde de mi en métal, qui siffle souvent

VIII III = rester en 3^{ème} position / espr. = avec expression

IX **p = p** par contraste

X \frown =  pour commencer les deux mesures suivantes en poussant / 2 = pour éviter

l'harmonique sur mi / 3 = suite du doigté précédent / 2/1 =  jouer le demi-ton ré dièse-mi non pas avec 3-4 mais avec 2-3 pour une meilleure justesse

XI ∇ = diviser le trille en deux coups d'archets en raison du crescendo / 3 = meilleure répartition des couleurs sonores.

L'importance de l'**enseignement élémentaire** ne peut être surestimée. La sécurité d'un bâtiment dépend avant tout de la solidité de ses fondations. La haute qualité artistique d'un jeu violonistique repose avant tout sur l'efficacité des mouvements mis en œuvre. Les intentions artistiques les plus nobles (par exemple dans l'exécution du concerto de **Beethoven**) peuvent se fracasser sur les écueils d'une technique de base défaillante, par exemple sur un mécanisme trop lourd dans les trilles, sur une technique d'octaves insuffisante, sur un manque d'habileté dans le staccato par deux :



sur des démanchés défectueux dans les arpèges :



sur un manque de souplesse dans les changements de corde :



ou bien encore sur une sécheresse de son de type « étude » dans les vocalises, ou une nervosité de l'archet dans les coups d'archets longs et piano (*Larghetto*).

La maîtrise de toutes ces difficultés fait partie de l'enseignement élémentaire. Un **péché par omission** à ce stade peut devenir un fardeau que l'on traîne derrière soi toute sa vie. La régression qui intervient parfois étonnamment tôt, même chez certains artistes exceptionnels (artériosclérose de l'artiste) prend souvent ses racines dans des défauts de l'enseignement initial. Lorsque par exemple nous constatons, chez un violoniste qui souffre de tremblements chroniques de l'archet, qu'il tient, ou plutôt se cramponne dur comme fer à son archet sans utiliser le petit doigt, même au talon, alors le lien entre la cause et l'effet est évidente : la faute en revient au premier professeur qui n'a pas attiré l'attention de son élève sur l'implication si importante du petit doigt dans l'équilibre de l'archet lorsqu'on joue dans la moitié inférieure. Un autre, encore dans la force de l'âge, n'arrive plus à vibrer ; non seulement sa sonorité est desséchée mais son intonation devient fautive en raison de l'absence de correction du vibrato. La raison est que son ancien professeur ne lui a jamais dit que le vibrato n'est pas seulement un besoin psychique, mais qu'il est lié à des conditions physiologiques qui peuvent s'apprendre. Quelle souffrance de voir un violoniste incapable de transformer ses sentiments en sons vivants grâce aux imperceptibles mouvements du vibrato ! Le manque de maîtrise d'éléments techniques de second ou de troisième ordre (trilles, *staccato*, *spiccato*, glissandi chromatiques) provient d'un enseignement élémentaire négligé et a pour conséquence une extrême restriction des possibilités de répertoire. Même si l'importance du *staccato* est le plus souvent surestimée par rapport à sa réelle importance musicale, *a contrario*, son absence dans le bagage technique empêche d'inscrire à son répertoire la quasi-totalité des œuvres de **Spohr**, de **Vieuxtemps** et de **Wieniawski**.

La qualité médiocre de l'enseignement initial que nous constatons presque partout doit sans doute être considérée comme inévitable. Le petit nombre des grands professeurs qui serait en état de donner aux débutants des bases complètes, ne nécessitant pas de corrections ultérieures, pense que sa tâche est plutôt dans l'éducation d'une élite de violonistes bien plus avancés. Ces professeurs se sont fait à l'idée d'entreprendre eux-mêmes *a posteriori* la correction des défauts accumulés dans l'enseignement élémentaire. Dans cette situation, lorsqu'on reprend un élève, il faut d'abord faire un

bilan précis des bases techniques acquises. Puis le programme de la première séquence d'enseignement doit consister essentiellement à **corriger** les défauts techniques. Ensuite seulement on peut penser à acquérir des capacités techniques nouvelles. Il faut interrompre momentanément l'étude de nouveau répertoire. Pourtant, durant de temps de préparation, je fais jouer moi-même de petites pièces faciles et courtes, qui réclament très peu de travail, non seulement pour reposer l'élève d'exercices souvent très desséchés, mais surtout pour que nous puissions tous les deux nous rendre compte auditivement du succès des mesures prises.

Ce travail préparatoire si important ne peut-il pas être fait par quelqu'un d'autre que le véritable pédagogue artistique, souvent si occupé ? Peut-il être endossé par un **assistant** ? On peut répondre oui à cette question, sous certaines conditions. Le préalable est une entente étroite entre les deux professeurs, aussi bien sur le plan artistique que sur le plan humain. Il n'est pas nécessaire que l'assistant soit un élève du professeur principal ; un collègue issu d'une autre école peut accomplir cet office avec succès s'il est familier des principes de son supérieur. Le premier examen de l'élève doit dans tous les cas être fait par le professeur principal **en présence** de son assistant. Le résultat, ainsi que les mesures à prendre sont fixés par une réflexion commune (de préférence par écrit). L'assistant reçoit une feuille de route contraignante. Son activité comprend d'abord l'amélioration des défauts techniques de toute nature, puis l'étude des éléments techniques d'une œuvre déterminée, des études et du système de gammes. De temps en temps, l'élève est contrôlé par le professeur principal, pour être ensuite pris à l'essai comme élève régulier.

Une fois que la machine technique est en état de fonctionner, que les rouages sont bien huilés, commence la **seconde** période d'enseignement, qui se donne pour but d'apprendre à l'élève à utiliser le plus efficacement possible les moyens techniques dont il dispose pour l'exécution d'une pièce donnée. Ici encore, la base de l'étude doit être l'inventaire des mouvements fautifs produisant des résultats insuffisants. En particulier il faut fermer la porte dès le départ à toute tendance de l'élève à attribuer les défauts sonores à autre chose qu'à lui-même. Si l'instrument, les cordes, la mèche, la colophane, la météo endossent la responsabilité, l'élève se croit dispensé de chercher les véritables causes et d'entreprendre des corrections. Des élèves dont l'oreille est si sensible aux fréquences qu'ils sursautent à la moindre fausse note, acceptent tranquillement leurs propres défauts de pureté du son sans chercher à les corriger car ils se disent inconsciemment : « ce n'est pas moi, ce sont les cordes, c'est l'archet, etc. ». C'est ainsi que beaucoup de violonistes se condamnent à jouer sale toute leur vie dans certains passages. Il faut bien établir au contraire que tout défaut de pureté du son **peut et doit être corrigé**, exactement comme un défaut d'intonation. Il faut pousser avec insistance dans cette direction le travail individuel de l'élève.

L'utilisation du **portamento** expressif doit aussi faire l'objet, dans le travail personnel, d'une surveillance plus minutieuse que celle qu'on lui accorde habituellement. Une vilaine manière de relier deux notes nous déplaît fortement lorsque nous l'entendons chez notre voisin, tandis que nous la supportons sans protester intérieurement si c'est nous qui jouons, de même que notre organe de l'odorat est bien plus critique avec l'odeur d'un corps humain étranger qu'avec la nôtre. Tous les artistes en exercice ont tendance à favoriser, sans esprit critique, une certaine manière « chantante »



de relier deux notes qui leur plaît ou qui correspond au goût du temps, de $p < f > p$, qui a fait des



ravages en Allemagne pendant quelques décennies, à qui sévit de nos jours, l'insertion arbitraire d'une note de passage n'ayant ici aucune justification musicale, mais offrant l'avantage d'enjamber constamment l'intervalle et de flatter ainsi une sensibilité sonore des plus superficielles. En tous cas on ne doit pas attendre, pour observer objectivement sa propre manière de

faire le portamento, qu'un collègue impartial ou qu'un enregistrement discographique (encore plus incorruptible) nous en fasse prendre conscience de manière douloureuse.

N'omettons pas de signaler le **remplacement** du matériel de travail de la technique générale (gammes et études) par certains éléments techniques extraits d'œuvres normalement faites pour l'exécution publique. En faveur de ce remplacement, l'idée de gagner du temps en mêlant exercices techniques et étude du répertoire. En défaveur, la dégradation d'éléments du répertoire en simples exercices techniques et l'inévitable destruction de leur relation avec l'idée musicale globale. Pour moi, le seul critère qui peut emporter la décision est la nécessité, si souvent impérieuse dans l'exercice du métier de musicien, de gagner du temps. Mais en temps normal, ce remplacement me semble un danger qui menace la spontanéité et la fraîcheur du sentiment, qui doit transparaître même dans les traits d'une pièce de concert.

Pendant chaque phase de l'enseignement il est important de régler la question des **doigtés** et des **coups d'archet** les plus adaptés. Deux possibilités : soit le professeur les note au préalable, soit l'élève entreprend de noter les siens et le professeur les passe en revue et les corrige ensuite. Sans aucun doute, il faut privilégier la seconde possibilité, car l'autonomie de l'élève est ainsi développée. D'autre part la correction ultérieure par le professeur enseigne la logique d'une conception appliquée à la pratique. L'adoption sans réserve et sans esprit critique de doigtés et de coups d'archet imprimés, de quelque édition qu'ils proviennent, fût-ce celle du professeur lui-même, ne doit jamais être permise à l'élève. Il doit toujours être capable, sur demande, d'exposer les raisons qui l'ont conduit à choisir un doigté ou un coup d'archet. Régler adéquatement une partition suppose une habileté technique, appuyée sur une expérience, pour chercher ce qui est efficace et écarter ce qui est inapproprié. Le novice aura toujours tendance à noter tout de suite chaque idée et à chercher seulement ensuite sa justification. D'où les habituelles partitions brouillonnes. Le praticien au contraire garde comme idée directrice la nette séparation entre l'essentiel et l'accessoire, par exemple :

Sehr lebhaft Hindemith, Kammermusik n°4

351.

Essentiel : mesures 1 et 2, doigtés parallèles. Mesure 4 : passage discret en demi-position (pas de démanché, doigté « en crabe »)¹⁴.

352.

Essentiel : les notes enharmoniques

¹⁴ Vraisemblablement une erreur dans le doigté imprimé à la mesure 4, plus probablement 4^{ème} doigt sur le ré bémol (NDT)

doivent être, sans exception, prises avec le même doigt, sans quoi on risque de jouer faux en rejetant vivement la main en arrière.

E. Bloch, *Baal Shem II*

353. 

Essentiel : poussé sur l'octave finale si⁴-si⁵, car nous savons que l'attaque sur des notes longues aiguës, exposées, est plus propre en poussant, et qu'il est plus facile ainsi d'augmenter la force du son.

Nous voyons qu'il y a un **noyau** central autour duquel tout le reste doit s'organiser. Pour s'attaquer le doigté ou le coup d'archet par le point essentiel, on sera donc souvent obligé de partir du milieu ou de la fin et d'aller à reculons.

Dans le travail, il faut **assimiler** un matériau, quel qu'il soit. Le professeur doit aussi transmettre à l'élève la manière la plus efficace de procéder à cette assimilation. On doit l'empêcher de jouer sans s'arrêter à l'aveugle, l'habituer à écouter objectivement et à faire des déductions logiques, l'éduquer à rechercher les causes profondes d'un problème, les sources motrices, intellectuelles ou musicales d'un défaut. En particulier, la capacité à isoler des éléments logiques n'est **jamais** donnée par nature à aucun élève. L'essentiel reste toujours d'éviter l'erreur de proposer à l'élève des recettes toutes faites, ou même d'étudier avec lui. Ceci encourage l'élève à la passivité intellectuelle, son esprit devient paresseux, ses capacités dépérissent au lieu de se développer. Ceci malgré le fait que ces personnes aient souvent très vite progressé au début ; on ne doit pas s'en étonner, dans la mesure où le travail réalisé sous la surveillance du professeur est le plus souvent de bonne qualité. Mais j'ai souvent observé, dans ces cas, que le temps joue contre ces méthodes. Lorsque l'élève arrive à un stade où le professeur, pour une raison ou une autre, ne peut plus surveiller son travail personnel, où il ne peut plus compter que sur ses propres ressources intellectuelles, alors le déclin est souvent brutal. N'ayant pas pris l'habitude d'un travail autonome, il reste complètement désarmé devant les problèmes à résoudre. C'est souvent le début d'une crise de développement, pour laquelle il est difficile de poser un pronostic favorable.

La manière dont un professeur peut habituer son élève à penser logiquement peut être illustrée par un dialogue. Supposons que dans le premier mouvement du concerto en ré mineur de **Wieniawski**, l'élève rate le passage suivant :

Wieniawski, *Concerto en ré mineur*, 1er mvt

354. 

Les remarques critiques du professeur montrent tout de suite à quelle catégorie il appartient. Le mauvais professeur se contentera de conseils bon marché : ne pas gratter et jouer juste. Le bon professeur **demandera** : quelles sont les **causes** du problème ? À partir de là, le dialogue suivant peut se dérouler entre le professeur capable et consciencieux et l'élève demandeur de conseils :

Professeur : « Ce passage est insuffisant à plusieurs titres. Quels défauts sonores avez-vous remarqués ? »

Élève : « Le son gratte à droite, l'intonation est fautive à gauche. »

P : « Faut-il analyser et travailler ces deux défauts ensemble ou séparément ? »

E : « Séparément. »

P : « Commençons avec l'archet. Quel est la cause mécanique de ce son qui gratte ? »

E : « La difficulté des changements de cordes en doubles-cordes au talon. »

P : « Comment lever cette difficulté au plus vite ? »

E : « Par des exercices d'archet schématiques »

P : « Que veut dire cette expression : "exercices d'archet schématiques" ? »

E : « Un exercice d'archet répétitif qui sépare complètement les mouvements du bras droit de ceux de la main gauche. »

P : « Comment trouve-t-on cet exercice ? »

E : « En remplaçant les vraies notes par des cordes à vide. »

P : « Notez l'exercice schématique d'archet qui convient pour le passage en question. »

E : « L'archet doit faire les mouvements suivants :



P : « Comment allez-vous travailler cela en pratique ? »

E : « En prenant comme base un exercice en accords de trois sons et en greffant dessus le coup d'archet à assimiler. »



P : « L'étude de **Dont** doit être jouée dans le tiers inférieur de l'archet, près du talon, sous cette forme, tous les jours pendant une semaine. Passons à la main gauche. De quelle nature sont les difficultés d'intonation à maîtriser ? »

E : « Accords et démanchés. »

P : « Comment faut-il étudier les accords ? »

E : « Certainement pas avec le coup d'archet original, mais brisés et liés. »

P : « Quel type d'exercice proposez-vous ? »

E :



P : « Comment surmonter les difficultés des démanchés ? »

E : « En liant les deux notes inférieures qui servent pour le démanché. »

P : « À quoi ressemblerait ce genre d'exercice ? »

E :



P : « Grâce aux trois exercices précédents, vous devez réussir à surmonter au plus vite les difficultés d'archet et de main gauche de ce passage. »

Si les divers éléments de la technique générale ont été également installés et entretenus, ils se développent le plus souvent tout seuls. Si l'élève est par ailleurs familier d'une manière de faire où le matériau technique brut doit servir à l'étude d'une œuvre déterminée et est associé aux règles d'un travail individuel efficace, alors on peut globalement lui confier en toute sérénité la construction des éléments techniques d'une composition et se limiter à leur contrôle. Ainsi peuvent être créées les conditions qui permettent seules de se consacrer à des tâches plus élevées, purement artistiques. À ce stade, la question sérieuse se pose au pédagogue artistique de savoir sous quelle forme le développement futur et le passage de l'élève à la **pratique artistique** peut s'accomplir. Nous allons tenter de répondre à cette question.

Avant tout nous devons établir très précisément quels sont les **éléments** qui composent le talent dont nous parlons. Pas seulement pour savoir ce qui a besoin d'être amélioré, mais surtout pour que nous ne nous n'insistions pas sur une qualité irrémédiablement faible ou impossible à développer. Il y a essentiellement trois caractéristiques : 1) la musicalité 2) le tempérament personnel 3) la capacité fluide d'association et de coordination. Le **modèle idéal** de talent violonistique que nous avons en tête est caractérisé par une **égalité** de ces trois caractéristiques en intensité et en qualité. Cette exigence idéale est pourtant en conflit avec la réalité. Même dans la carrière de concertiste, les personnalités possédant une seule qualité excessivement développée ont plus de chances de succès, au moins pendant un certain temps, que ceux qui ont un bagage harmonieux et équilibré. Un violoniste qui se distingue par un tempérament débordant ou une qualité de son d'une sensualité envoûtante, qui peut revendiquer une habileté technique sans faille ou la sensibilité poétique la plus douce, mais chez qui l'une de ces qualités recouvre de son éclat toutes les autres, pourra certainement faire plus d'effet sur la grande masse du public que l'artiste chez qui le son, la technique, la musicalité et le sentiment sont développés de manière moins visible car plus harmonieuse. Mais ce second violoniste pourra s'attaquer à l'ensemble des tâches artistiques possibles, tandis que seules conviendront au premier les œuvres dont le contenu intérieur est principalement basé sur ses qualités dominantes. Pour un professeur qui tient avant tout au succès extérieur de ses élèves, la tentation est grande de cultiver les élèves ayant une seule qualité dominante. En ce qui me concerne, aussi bien dans ma propre éducation artistique que dans mon activité d'enseignant, une formation équilibrée dans tous les domaines essentiels a toujours été ma boussole. Regardons maintenant chaque élément isolément.

1) La musicalité

Par ce terme, j'entends ici aussi bien la familiarité avec la forme extérieure que le sens de ce qui, dans le contenu interne d'une pièce de musique, n'est pas exprimable par la notation. Cette musicalité est-elle suffisamment éduquée ? Si elle ne l'est pas, où est le manque ? Que faut-il faire pour la développer ? Lorsque l'élève, par une exécution maladroite, montre sa méconnaissance de la **structure** de l'œuvre, alors, en dépit de toutes les éventuelles études théoriques, il faut, avant de commencer toute nouvelle pièce, en analyser la construction formelle. S'il n'a aucune notion de l'**atmosphère** générale ou de celle d'une partie de la pièce, l'analyse sera étendue à cet aspect, en s'efforçant toutefois de remplacer la sécheresse des termes techniques par des images poétiques. Le manque de familiarité avec les règles du **phrasé** sera contrecarré par le travail d'un certain type de musique classique dont l'exécution est soumise à des règles rigides, analogues à ce qu'on appelle en composition le contrepoint « rigoureux ». **Spohr**, en particulier, peut servir d'outil précieux dans ce domaine, pour peu que l'enseignant ait été nourri de cette tradition d'interprétation avec le lait maternel. Les compositions modernes, plus libres, doivent être évitées jusqu'à ce que la bonne

compréhension de la déclamation chantante semble bien établie. Pour des insuffisances **rythmiques**, on mettra l'accent sur la prise et la conservation du bon tempo (les *accel.* et *rit.* involontaires seront stabilisés avec le métronome si nécessaire), sur des accents tranchants, et sur le travail des pièces de genre avec une préférence pour les formes de danses très rythmées.

Le moyen le plus prometteur pour élever la **conscience musicale**, au sens large du terme, reste cependant pour moi la pratique intensive de la **musique de chambre** sous toutes ses formes. Non seulement la vie intérieure de l'élève en est extraordinairement enrichie, non seulement son idéal artistique est porté à un niveau supérieur, mais ses capacités techniques, son sens du rythme, son plaisir de jouer en sont renforcés et ennoblis. La lecture à vue, ici souvent nécessaire, réclame une coordination rapide, une présence d'esprit et une bonne réactivité, qualités dont l'élève aura besoin par la suite en quatuor ou à l'orchestre. Cet office artistique quasi-religieux, au moins deux fois par semaine, exercé sous une direction adéquate, suffit, associé aux mesures décrites précédemment, pour élever la compréhension musicale de l'élève au niveau d'une activité artistique autonome.

2) Le tempérament

De quel type est le tempérament propre de l'élève ? Possède-t-il le don de le transplanter dans son jeu ? Est-il capable, en accord avec l'essence de la pièce qu'il doit jouer, de **transformer** une espèce en une autre ? L'éducateur doit compter ici avec une donnée intangible, impossible à changer dans son essence. Son exigence doit se limiter à favoriser autant que possible tout ce qui développe chez l'élève des aspects du tempérament qui ne sont pas directement dans sa nature. Le meilleur moyen est de choisir des œuvres à étudier qui mettent justement en jeu la part la moins développée du caractère. Le **mélancolique** devra travailler des œuvres d'un caractère vif et même tempétueux, dans lesquelles aucune place n'est laissée aux sentiments rêveurs et vaporeux. Le rubato de **Vieuxtemps**, la passion des thèmes de **Wieniawski**, le rythme primal des danses nationales devront exciter et renforcer le peu de sanguin et de colérique que comporte son tempérament. À l'inverse, il faudra faire partager au **fonceur** indifférencié la poésie exaltée d'un **Schumann** dans sa musique de chambre ou la rêverie surnaturelle du *Larghetto* du concerto de **Beethoven**. Le sérieux doit travailler le genre léger, le lourdaud se frotter au rythme piquant et agile, et le frivole doit étudier la profondeur de la polyphonie de **Bach**. Cependant, ces sortes d'exercices de tempérament doivent rester dans la salle de travail. Dans la salle de concert, chacun ne doit montrer que son meilleur profil, ne serait-ce que pour des raisons purement idéales : le public ne peut accéder à une œuvre que si son essence s'accorde avec celle de l'interprète.

La **capacité à varier** sa personnalité artistique suppose bien sûr de posséder simultanément les deux types principaux : l'actif-passionné et le passif-contemplatif. Même si, dans tout individu, l'un des deux domine, l'artiste interprète doit posséder (ou chercher à acquérir) le don de se placer dans un caractère qui lui est essentiellement étranger, donc dans une certaine mesure, de faire l'acteur. Il doit être en état de compléter si nécessaire le processus naturel par des moyens spirituels. Je suis convaincu que chaque artiste utilise un procédé déterminé, de lui seul connu et protégé comme un secret, pour susciter ou renforcer sa disponibilité psychique.

Nous venons de mentionner le fait que les œuvres à étudier peuvent être choisies de deux points de vue : en **harmonie** avec les caractéristiques violonistiques et psychiques du joueur, avec son « **genre** », ou bien en **contradiction** avec elles, pour soutenir et réveiller les qualités les plus faiblement développées. Dans les deux cas on peut prendre en compte les souhaits du joueur. Parfois il a envie d'étudier une pièce qu'il a eu l'occasion d'entendre dans une version exemplaire, ou bien un élan intérieur fort le pousse dans une direction expressive bien identifiée. L'élève nous donne ainsi parfois lui-même un indice important sur le sens de son développement futur. En dernière instance, le professeur doit toujours cependant se réserver la décision définitive, car contrairement aux souhaits plus instinctifs de l'élève, les grandes lignes de l'enseignement doivent rester intactes.

3) La capacité fluide d'association et de coordination

La transformation de l'impulsion en mouvement, de l'idée musicale en sons se fait-elle sans accroc ? Immédiatement derrière le déroulement fluide, habile, des complexes de mouvements nécessaires au jeu du violon, on trouve la connexion sans frein entre volonté et action, **vouloir et pouvoir**. Chacune de ces deux composantes peut exister séparément pour elle-même : un violoniste peut ressentir à la perfection le contenu sensible d'une œuvre, il peut disposer en même temps d'habiletés mécaniques suffisantes pour transcrire ses sentiments en sons, et pourtant ne pas parvenir à passer du psychique au matériel. Ce cas fréquent nous pose le problème le plus difficile. En théorie, à toute idée sonore, même la plus confuse, correspond une série de mouvements qui peuvent produire les sons matérialisant cette idée. Dans des processus relativement plus simples, comme l'intonation ou la pureté du son, l'inadaptation de mouvements erronés est facilement reconnue et leur correction est effectuée par exemple en bougeant le doigt ou en changeant le point de contact. Des sensations plus profondes ont aussi certainement leurs propres types de transcription motrices, mais leur déclenchement échappe à la volonté consciente. Ils se présentent comme des **mouvements réflexes**, qui apparaissent automatiquement si la connexion entre impulsion et mouvement n'est pas empêchée par des obstacles intérieurs. Nous connaissons déjà ces obstacles et savons comment les combattre (voir chapitre IV).

Lorsque l'élève a conquis la liberté intérieure et extérieure, le maître peut affranchir le compagnon. Il est **prêt** pour les concerts. Mais même parvenu à ce but longtemps désiré, il ne peut pas encore être livré à lui-même. Le manque d'expérience pratique peut ici mettre en danger toute sa carrière artistique. Imaginons par exemple qu'un jeune aigle qui sait tout juste voler veuille entreprendre son tout premier vol dans l'air rare de la grande ville, et qu'il choisisse un programme qu'il n'a jamais joué en public. Il ne connaît pas les dangers qui le guettent, ni les hasards auxquels chacun d'entre nous est exposé dans une salle de concert. Le professeur consciencieux devrait donc d'abord faire jouer le jeune artiste dans des cercles privés, ou dans des villes plus petites, moins exigeantes ou moins importantes, avant de l'exposer au jugement de la grande ville. Chacun de ces concerts préparatoires est pour tous les deux une leçon d'une valeur inestimable. Les faiblesses apparaîtront pour ainsi dire aux yeux de tous. Toutes sortes de petits incidents se produiront sur l'instrument et feront prendre conscience au jeune artiste de l'importance d'un bon entretien de son instrument de travail. Il s'habitue à monter soigneusement ses cordes, à veiller au bon fonctionnement des chevilles, à assimiler la technique d'un accord ultra-rapide. S'il est négligent au point de ne pas vérifier que ses quintes sont justes, que ses cordes ne sont ni trop neuves ni trop usagées, que sa mèche n'a pas trop ni trop peu de colophane, la punition sera immédiate, sous la forme d'un petit accident. Notre jeune ami aura l'occasion d'amasser de l'expérience concernant le comportement à avoir les jours de concert, la dose de travail personnel, l'entretien d'une bonne disposition physique et mentale. En même temps, la réalisation des programmes choisis lui fera constamment gagner en sécurité extérieure et en tranquillité intérieure, de manière à pouvoir finalement, le grand jour, entrer sur scène avec une confiance justifiée. Le professeur, de son côté, doit mettre de côté ses critiques les jours qui précèdent et chercher à favoriser les bonnes dispositions du novice. Il doit deviner si sa présence dans la salle sera un encouragement ou une gêne, et dans le second cas il doit se rendre invisible. Après le concert, il doit réserver ses critiques pour le lendemain. Il ne faut pas restreindre le droit du jeune artiste de savourer à fond le sentiment euphorisant du succès, récompense de toutes ses pénibles heures de travail.

À cet instant, les cours **réguliers** prennent fin. Le jeune violoniste doit prendre **lui-même**, sans tutelle, toutes les mesures qui concernent son art. Ceci ne doit pas empêcher le professeur de continuer à suivre d'un œil vigilant le chemin emprunté par son protégé. Un cours une fois par an donne à l'élève comme au professeur l'occasion de vérifier si une mauvaise voie n'a pas été suivie, si des nouveaux défauts ne se sont pas introduits. Cette surveillance discrète, qui prend plutôt la forme d'un rapport entre collègues, durera jusqu'à ce que le professeur ait la conviction que la personnalité de son ancien élève est parfaitement stabilisée intérieurement et que le jeune homme est devenu un **maître**.

Conclusion

Parvenus à la fin de notre travail, nous sommes confrontés à cette question angoissante : l'évolution musicale présente et celle du futur proche ne rendent-elles pas superflue une présentation comme la nôtre, soucieuse de saisir la diversité des détails sans jamais perdre de vue le tout ? Le penchant de notre époque pour le mécanisme, pour la machine, pour la schématisation, semble justifier cette méfiance. L'attirance de notre jeunesse pour les activités sportives ne va-t-elle pas évincer l'intérêt pour l'exercice de la musique ? L'extension constante des activités radiophoniques ne représente-t-il pas un danger pour la forme traditionnelle des concerts ? Enfin, sommes-nous arrivés à la fin ultime d'une longue évolution, sommes-nous déjà témoins du déclin de notre système tonal et de son remplacement par d'autres principes, peut-être une échelle en quarts de tons, dans laquelle une intonation pure devra s'appuyer sur des sons produits par des moyens mécaniques, non plus sur des sons formés d'abord dans la pensée, et soumis à toutes sortes d'aléas ?

Nous n'aurons pas la présomption de donner une réponse à toutes ces questions. L'histoire de l'art contient suffisamment d'exemples de prédictions et de jugements qui devaient valoir pour les générations futures et se sont avérés invalides. Il me suffit de savoir que le contenu de cette œuvre correspond avant tout aux exigences du présent. J'espère en outre qu'il sera permis aux historiens du futur, sur la base de ce travail, de se faire une idée de l'état du jeu du violon dans le premier quart du vingtième siècle. La présente œuvre, désormais achevée, représente une tentative pour rendre accessible à des couches larges un degré de perfection dans la restitution d'une œuvre artistique pour violon, qui restait jusqu'à présent réservé à quelques élus. La réussite de ce projet mènerait à une élévation du niveau général de notre activité artistique. Peut-être l'amertume si typique du violoniste moyen de notre temps cèderait-elle la place à un plus grand plaisir de jouer, car il serait plus satisfait de sa performance. Cet élan à la fois humain et artistique du côté des interprètes pourrait sans doute stimuler et fertiliser la création musicale elle-même. Dans cet espoir, je transmets ce livre à tous ceux, qu'ils soient déjà installés ou encore en devenir, qui ont à cœur la préservation et le développement de l'art du violon.

Annexe

I – J. S. Bach, *Chaconne* de la 2^{ème} Partita en ré mineur pour violon seul

La *Chaconne*, 5^{ème} mouvement de la seconde Partita en ré mineur de Bach, présente un thème de huit mesures, avec ses variations.

Parmi les variations, nous trouvons quatre types différents :

- a) Celles où la technique de variation demeure la même pendant les huit mesures, par exemple **II.1 – III.3**
- b) Celles où la technique de variation change dès la 5^{ème} mesure, par ex. **V.1 – VI.2**
- c) Les variations par quatre mesures comme **XXXIII.2 – XXXIV.3**
- d) Les cas où plusieurs variations sont réunies par une même idée, comme **XX.1 – XXXIII.1 ou XL.3 – XLIII.4.**

La difficulté principale dans l'interprétation de cette pièce consiste à trouver l'équilibre entre l'unité du thème et la multiplicité des variations auquel il est soumis. Bien que les variations, tant dans leur forme que dans leur contenu, composent la plus grande variété qu'on puisse imaginer et doivent donc faire l'objet d'un traitement extrêmement différencié, le rythme grave et digne qui s'exprime dans le thème ne doit jamais passer au second plan. Il faut rendre justice à la spécificité du sentiment de chaque variation tout en conservant le caractère de danse affirmé du motif principal. On peut imaginer un tempo de base à 60 à la noire, donc pas trop lent. Autour de ce pôle de stabilité tourne tout un monde d'impressions et de sentiments, qu'il est impossible d'imaginer plus changeant, plus coloré, plus surprenant. Le non-respect de ce compromis est ce qui conduit le plus souvent au naufrage les exécutions de cette œuvre. Soit le traitement des variations n'est pas assez varié, le tempo général est conservé de manière trop fixe : l'exécution semble raide, monotone ; ou bien les variations sont conçues de façon trop autonome, sans prendre en compte le rythme propre au motif principal, qui doit toujours, même dans les constructions les plus libres, rester présent en arrière-plan dans la mémoire de l'auditeur : alors l'exécution semble éparpillée comme une mosaïque, sans unité, maniérée. On échappe à ce danger en s'efforçant de conserver, même dans les variations les plus lyriques, un tempo qui ne s'éloigne pas trop du tempo de base. Cette unité de mouvement est le ciment qui soude ensemble les différentes atmosphères qui se succèdent.

Une fois assurée cette continuité du tempo, on peut se permettre d'insister sur la séparation des différentes variations. Cette délimitation peut s'obtenir par des moyens dynamiques ou agogiques, donc en changeant la force du son, ou bien en animant ou en ralentissant. Loin de moi l'idée de vouloir fixer des règles d'interprétation sous la forme d'un unique nuancier « correct ». Il faudrait être fou pour prétendre que la *Chaconne*, ce monde en soi, ne peut être vu qu'à travers un seul prisme. Son charme réside justement dans le fait que son image se reflète différemment dans chaque personnalité. Cependant il existe aussi des règles universellement valables, notamment en ce qui concerne la séparation des différentes variations. Celle-ci, on l'a déjà dit, peut s'accomplir de diverses manières. Mais le principe de la séparation lui-même doit être universellement valide, ne serait-ce que parce que c'est le seul moyen d'appréhender les variations comme un tout organique. Certes il ne faut pas en faire trop en exagérant de manière didactique la séparation entre les différentes parties, ce qui revient, au lieu de créer une œuvre d'art vivante, à donner un cours d'analyse musicale. On se gardera donc de prendre trop au pied de la lettre les ralentis que je préconise à la fin de la plupart des variations. Seules les formules qui terminent toute une section peuvent faire l'objet d'un *ritardando* ou d'un *allargando* prononcé. Les ralentis à l'intérieur d'une section doivent être toujours assortis en pensée d'un « poco ».

Le thème de la *Chaconne* démarre sur le second temps, donc après le temps fort. Ceci reste valable pour les variations, avec une seule différence : si le thème commence sur le second temps lui-même, les variations commencent souvent sur la deuxième croche ou la deuxième double-croche. On trouve encore beaucoup d'entorses à ce principe irréfutable, aussi bien dans les exécutions vivantes que dans les éditions. Pourtant, cette structure rythmique démarrant sur un temps faible doit être transposée

du thème principal sur les variations : c'est une question vitale si l'on veut jouer la pièce de manière sensée. Dans l'édition qui suit, on a indiqué le plus souvent la séparation entre la fin d'une variation et le début de la suivante au moyen d'un trait légèrement penché. Le double trait exprime une respiration plus longue, correspondant au début d'une nouvelle grande section. On s'est abstenu de mettre un trait uniquement aux endroits où le début d'une variation semble inséparable de la fin de la précédente.

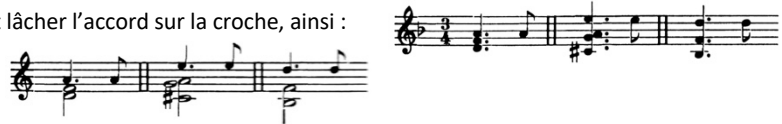
Dans beaucoup d'éditions, la séparation entre les variations est rendue visible par une double-barre. On a ici écarté cette notation qui contredit le placement du rythme principal, dans toute la pièce, sur le second temps, et qui induit chez l'élève une accentuation fallacieuse du premier temps, et donc un phrasé erroné.

I
 II
 III
 IV
 V *p espress.*
 VI
 VII
 VIII
 IX *segue*
 X
 XI

N.B. Les chiffres romains renvoient aux numéros de ligne, les chiffres arabes aux numéros de mesure.

I. 1 – 8 La plupart des éditeurs préfèrent lâcher l'accord sur la croche, ainsi :

Pourtant Bach écrit expressément :

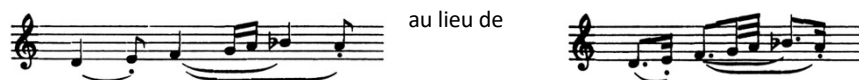


À mon avis, on perd ainsi une grande part de la force originelle et de la fierté du thème, au moment même de son exposition. L'exécution technique ne présente aucune difficulté, car les accords de trois sons peuvent aussi être joués en poussant. Quant à ceux de quatre sons, il faut les briser ainsi dans tous les cas :



On tiendra la noire pointée sur toute sa valeur, sans quoi la figure ♩ ♩ devient dès le début ♩♩♩

II.1 – III.3 Dans cette variation aussi il est très important de garder impitoyablement le tempo. Il faut également éviter un rythme défectueux de triolet qui crée une mesure fictive à 9/8 :



La figure sur la corde de ré doit avoir à mon avis la préférence par rapport au rythme de chaconne en accords, ce pourquoi les accords de quatre sons doivent être doublement brisés :



Si l'on néglige ce principe, la ligne mélodique prend cette allure fautive :



III.4 – IV.5 Ici, pour suivre le changement de caractère de cette variation, on ne sépare plus les doubles-croches de manière aussi tranchante, on les joue plutôt *portato*.



Dans on doit, au lieu d'utiliser tout l'archet sur le poussé, revenir en l'air au talon, pour éviter un accent injustifié.

V.1 – VI.2 Sans traîner, les *portamenti* pas trop lents.

VI.3 – 5 La basse chromatique dans dans un *f* moelleux et chantant,



conformément au caractère lyrique de cette variation.

VII.1 – VII.4 Coup d'archet varié = tout l'archet dans le *legato*, *détaché* à la pointe


VII.5 – X.5 Ici Bach entrecoupe la ligne monodique de gammes montantes et descendantes, dont le but est d'ancrer de manière immuable dans l'esprit de l'auditeur les deux tonalités alternativement principales de ré mineur et sol mineur. Ces gammes doivent être nettement distinguées des dessins mélodiques et modulants qu'elles encadrent, au moyen d'un *f subito*.


IX.3 – X.5 Ici, de manière encore plus caractéristique, des gammes descendantes et des accords parfaits brisés montants alternent avec une figure modulante de quatre notes :





. Le rythme de base, assis sur le second temps, est particulièrement audible ici. La séparation entre les éléments est faite par la dynamique et par la différence de coup d'archet.

XI.1 – 3 Ici les gammes et les arpèges sont remplacés par des sauts de quinte qu'il faut bien mettre en valeur.

XII 

XIII 

XIV 

XV 


XVI 

XVII 

XVIII 

XIX 

XX 

XXI 

XXII 

XXIII 

XI.5 – XII.3 Les basses des accords, marquées d'un trait (_), sont à mettre en valeur.

XII.4 – XIV.3 Les gammes descendantes de doubles-croches doivent être accentuées de manière incisive, de même que les arpèges en doubles-croches qui suivent. Beaucoup d'éditeurs recommandent la nuance *piano* pour ce passage. Je suis de l'avis inverse. Pour moi, cette figuration a quelque chose du déferlement impétueux, rythmiquement inébranlable d'une armée de soldats. J'y trouve un sentiment expressément héroïque, de même que dans la première moitié de la variation suivante, **XV.2 – XVI.2** avec ses empilements de gammes.

XVI.3 – XVIII.2 Changement immédiat d'atmosphère, la hardiesse joyeuse se transforme en sombre pressentiment. On surveillera le relais entre les timbres des cordes de ré et de la. La ligne descendante de l'accord de septième diminuée entre **XVII.4 et XVIII.1** renforce encore le sentiment de résignation désespérée.

À partir de **XVIII.3** une suite de traits en triples-croches mène à la grande section en arpèges.

La notation originale est la suivante :



Bach a donc noté seulement la première mesure en *arpeggio*, le reste en accords. Une comparaison des éditions de **Hellmesberger, David, Joachim-Moser, Auer, Hubay, Busch, Rosé et Capet** montre que cette section peut être réalisée de manière très différente, non seulement dans les coups d'archet, mais dans la manière même de briser les accords. Je peux résumer de la manière suivante les principes qui me guident ici :

- a) Toute la section fait 32 mesures, cohérentes du point de vue harmonique et mélodique, qui forment donc un tout. Mais d'un autre côté, en conformité avec le thème principal, Bach a organisé ses variations par huit mesures, sauf très rares exceptions. Il n'y a pas de raison de penser que Bach aurait ici fait une exception. Seule la notation uniforme des accords pourrait le faire penser. Bach a-t-il vraiment voulu, en notant le premier *arpeggio*, donner une feuille de route contraignante au joueur ? Il est difficile de le supposer compte tenu de son style généreux, loin de tout caractère tatillon. Je change donc de formule d'arpège et de coup d'archet toutes les huit mesures, donc notamment à **XXII.3** et à **XXV.2**.

Dans les deux variations suivantes, j'introduis cependant un changement après quatre mesures, donc à **XXVII.2, XXIX.2, XXXI.2**, car je veux souligner la montée périodique par 4 mesures par tous les moyens possibles. Les figures d'arpèges que j'utilise sur toute cette section se présentent donc ainsi, transposées sur des cordes à vide :



XXIV

XXV

XXVI

XXVII

XXVIII

XXIX

XXX

XXXI

XXXII

XXXIII

XXXIV

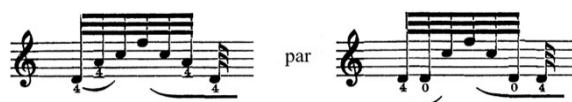
XXXV

- b) Chaque changement de figure doit intervenir sur le **second temps** de la mesure concernée. Si l'on compare les différentes éditions, on constate que cet important principe de phrasé n'est presque jamais respecté.
- c) L'organisation dynamique de cette section est soumise aux lois d'une progression qui atteint son apogée à **XXXIII.1** et sur la première croche de **XXXIII.2**. Cette progression est exprimée clairement par la ligne mélodique de **XXVII.2** à **XXXIII.1**. Ce n'est pas le cas entre **XX.1** et **XXVII.1**. La dynamique au début de la variation à **XX.1** me semble très importante. Dans la plupart des éditions, on trouve ici un **pp** qui est sans doute très pratique pour la progression qui doit suivre, mais ne se justifie pas à mon avis du point de vue musical. Car les mesures précédentes **XVIII.3** – **XIX.3** représentent déjà, incontestablement, une montée qui ne peut pas déboucher dans le sable, mais doit conduire quelque part : dans le cas présent, à l'entrée triomphale du rythme initial sur la deuxième noire de **XX.1**. Cette variation doit donc commencer à pleine force et ne diminuer à **mf** qu'à **XXI.2**, pour déboucher à **XXII.3** sur un **p** moelleux, à partir duquel la véritable progression peut s'organiser.

Pour passer aux détails, quelques remarques :

Les accents tranchants, dynamiques et agogiques à **XX.1** – **XXI.2** cherchent à donner à l'auditeur l'illusion d'une entrée du rythme de chaconne. **XXII.3** deuxième noire jusqu'à **XXV.2**, demi-spiccato moelleux.

XXV.2, remplacer la quinte toujours fausse



La progression à partir d'ici doit être faite très prudemment ; à **XXIX.2** par exemple il ne faut pas encore dépasser un **f** modéré. À partir de là, on se servira d'accents dynamiques sur les notes de basses, que l'on allongera aussi quelque peu. Puis, si on ne parvient plus à augmenter par ce moyen, on fera un *allargando* prononcé pour déboucher sur le sommet de **XXXIII.1**. L'accentuation des notes de basse, en elle-même absolument nécessaire, ne doit cependant pas devenir stéréotypée, sans quoi elle produit un effet monotone. Les accents doivent correspondre à la dynamique générale du moment. La division de l'archet à **XXXI.2** – **XXXIII.1** doit être organisée pour que la basse accentuée prenne à elle seule toute la moitié inférieure de l'archet, tandis que les 11 autres notes sont jouées au milieu. Ce n'est que sur la dernière croche de **XXXIII.1** que l'on allonge l'archet sur les 6 dernières notes. À **XXXIII.2** – **XXXIV.3** les triples-croches doivent être jouées plutôt *espressivo* qu'*agitato*. Pour les deux doubles-croches, un **f** moelleux suffit (on a eu assez de déchaînement de force juste avant !). On observera bien la césure avant la dernière double-croche de **XXXIV.3**. Ici le thème apparaît exceptionnellement sur le temps. En effet, **XXXV.1** est déjà une variation sur le thème principal. Sur ce retour **XXXV.2** – **XXXV.8** cette nouvelle progression doit se faire principalement en élargissant, car il n'est pas possible, partant du nécessaire **ff** de **XXXV.2**, d'augmenter davantage la dynamique. Dans le cours de cette énorme accumulation, le joueur ne doit pas se livrer sans retenue à sa pulsion intérieure vers le gigantisme, car il risquerait de dépasser les limites liées à la construction même de notre instrument.

XXXVI

XXXVII

XXXVIII

XXXIX

XL

XLI

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

Le ravissant ré majeur nous apparaît comme une délivrance, comme si le soleil, perçant les lourds nuages, souriait doucement à la terre. L'expression correspondant à cette atmosphère repose sur un *pp* exempt de toute lourdeur terrestre, qui réclame une technique particulière : plus aucune pression d'archet, aussi loin sur la touche que possible, sans vibrato, un son égal, immatériel, comme venu du lointain. L'auditeur doit penser qu'il entend un écho irréel, comme dans un rêve. Cette manière de jouer doit être conservée entre **XXXVI.1** et **XXXVI.8**. Dans la variation suivante **XXXVII.1 – 8**, nous trouvons le rythme de chaconne à la basse :



et un contrepoint mélodique à la voix supérieure :



la disposition étant inversée la seconde fois.

Le problème à résoudre ici est celui de la différenciation des deux éléments, de la mise en relief du rythme de chaconne. On y parvient en liant les croches qui viennent sur le rythme pointé, et en jouant dans un *p* très marqué toutes les croches qui ne tombent pas avec le rythme de chaconne. La répartition d'archet doit donc être irrégulière.

Sur  trois quarts d'archet sur le *f*, un quart sur les deux croches restantes *p*.

À **XXXVIII.1 – 4** (variation de 4 mesures), les accords sont brisés alternativement en poussant et en tirant, et joués *mf*. Le *ff* rude et arraché que l'on entend le plus souvent ne convient pas au caractère général de cette variation.

À **XXXVIII.5 – XL.2** il faut à nouveau différencier deux éléments : l'arpège qui exprime la tonalité :



et les quatre notes qui amènent la modulation :



On y parvient en alternant *spiccato* moelleux et *détaché* à la corde.

Les deux variations suivantes, qui semblent unies dans une seule grande variation de seize mesures, sont un exemple parfait de l'audace de l'invention de Bach. Qu'est-ce que l'auteur veut vraiment exprimer avec le retour obstiné de ces notes répétées ?



À coup sûr, l'évocation, l'illusion d'une **pédale** d'orgue. Cette idée de donner un substitut de pédale à un instrument par nature monodique, abstraction faite de sa réalisation, est plus révolutionnaire en elle-même que toutes les idées d'instrumentation modernes, si originales soient-elles. Une véritable pédale,

sur le violon, ne peut être qu'à deux voix, avec l'utilisation d'une corde à vide, donc plutôt dans le style de la musette, comme par exemple :

Mozart, *Concerto en ré majeur*, 3ème mvt



Mais Bach voulait conserver la figuration monodique en arpèges. Il lui est donc venu l'idée de répéter le son de la pédale (d'abord la, puis ré), de le marteler en quelque sorte dans le cerveau de l'auditeur pour donner l'illusion d'un son continu. Il faut donc à la fois élargir et

renforcer les notes répétées. Elles doivent se distinguer du *spiccato* moelleux et preste des figurations en arpèges de manière frappante et presque volontairement exagérée. Une idée hors norme réclame justement, pour être réalisée, un moyen d'expression hors du commun. Tout l'ensemble est sous-tendu par une progression de grande ampleur répartie sur 16 mesures, *p – mf – f – ff* dans laquelle les coups d'archet doivent s'allonger peu à peu. Dans la variation suivante, le même cas que **XXXVII.1** se produit à **XLIV.5, 6**, on applique donc les mêmes mesures dynamiques. Les deux variations suivantes, **XLV.2 – XLVI.8**, doivent être considérées comme une seule unité. Ici Bach suggère l'illusion d'une registration d'orgue, dans laquelle on tirerait un jeu supplémentaire à la cinquième mesure. On observera l'accord à **XLV.6** :



où l'on utilisera plutôt la corde à vide pour éviter la quinte du 4^{ème} doigt :



À **XLVII.1** je reste fidèle au principe du départ sur le second temps, plutôt qu'à la notation originale., et commence donc l'*arpeggio* sur la 2^{ème} noire seulement. Je crois que la cohérence du phrasé mérite de sacrifier ces 4 notes, et je ne doute pas que Bach me pardonnera !



Ma version :



XLVIII *allargando*

XLIX *mp*

L *calando*

LI

LII *sempre p*

LIII *mp*

LIV *pp* *calando* *cresc.*

LV *poco* *a* *poco* *ff*

LVI *p* *f* *p* *f* *p* *f*

LVII *mp*

LVIII *mp* *rit.* *a tempo* *ff*

LIX *V* *G* *tr*

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music, labeled XLVIII through LIX. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Measure XLVIII features an *allargando* instruction. Measure XLIX has a *mp* dynamic. Measure L includes a *calando* instruction. Measure LII is marked *sempre p*. Measure LIV includes *pp*, *calando*, and *cresc.* markings. Measure LV shows *poco*, *a*, *poco*, and *ff* dynamics. Measure LVI alternates between *p* and *f* dynamics. Measure LVII is marked *mp*. Measure LVIII includes *mp*, *rit.*, *a tempo*, and *ff* markings. Measure LIX contains articulation marks for *V* (accents), *G* (grace notes), and *tr* (trills).

Dans cette variation, on s'efforcera, à **XLVIII.1 – 3**, de faire ressortir clairement la ligne mélodique :



À **XLIX** commence la troisième partie, qui est d'un certain point de vue la plus problématique. La première section est d'un caractère essentiellement mesuré, malgré des digressions occasionnelles dans le lyrisme ou l'héroïsme ; la seconde, ne serait-ce que par sa tonalité de ré majeur, évolue dans une palette de sentiments joyeux et positifs ; la troisième quant à elle contient jusqu'au retour du thème principal une série de variations d'une mélancolie prononcée. Ici, il faut éviter les couleurs trop vives. En particulier dans les accords, lorsqu'aucune raison musicale ne demande qu'ils soient mis en relief, il faut les adapter à la couleur générale, et ne jamais dépasser un tendre *mf*. À **L.3 – 5**, je souligne la figure qui porte la modulation :



en la jouant sur la corde de ré.

Il faut cependant éviter tout portamento entre original de Bach est :



À **LI.2 – 4**, le coup d'archet



et non :



comme indiqué à tort dans toutes les éditions (sauf celle de Busch). Avec ce coup d'archet original qui place le début du motif sur la 3^{ème} et non sur la 2^{ème} double-croche, la figure entière semble bien plus logique rythmiquement. À **LII.1 – 4**, on ne succombera pas à la tentation d'un *cresc.*, qui produirait une lumière éblouissante dans le secret de cette demi-pénombre. Les deux variations suivantes sont de sept mesures (**LIII.1 – LIV.3**) et cinq mesures (**LIV.4 – LV.4**) mais unifiées par la présence permanente de la note « la ». Nous nous trouvons à nouveau face à une pédale déguisée, mais au lieu du *quasi-scherzando* des doubles-croches furtives et lumineuses de **XL.3 – XLIII.3**, nous avons ici une figure purement mélodique, qui descend presque sur chaque mesure (elle ne monte qu'exceptionnellement) et qui, grâce à ce « la » obstiné, prend une allure mystique de secret inaltérable, qui nous rappelle le caractère éphémère de toute chose terrestre. Le contraste entre la simplicité des moyens utilisés et l'effet primal produit par cette variation sur le joueur et sur l'auditeur lorsqu'elle est bien jouée nous la fait apparaître comme un inexplicable miracle, imprégné de sentiment jusqu'à en déborder. Ici aussi, il faut veiller à ce que la figure mélodique commence bien sur la 2^{ème} croche, et à l'assortir d'un *decresc.*



À **LIV.4**, il faut commencer prudemment la progression sur 5 mesures et accentuer à chaque fois la 5^{ème} double-croche de la mesure à **LV.1 – 3**, ce qui renforce à nouveau la structure du rythme sur le second temps. Avec la variation qui va de **LVI.1** à **LVIII.2**, nous redescendons des hauteurs transcendantes vers la terre ferme de la réalité. C'est le pont qui nous ramène au thème principal final. Il faut jouer réguliers les triolets de doubles, les notes de basse des accords brisés doivent porter des accents puissants,



donc pas ainsi :



ni

encore moins ainsi :



La même chose est valable pour **LVII.1**, où la mélodie est à la basse :




LVII.2 – LVIII.2 doit être calme, sans hâte. On reprend son souffle avant le retour triomphal du thème principal. L'agitation « virtuose » de la figure qui prépare et ramène le thème est à proscrire totalement. La ligne modulante en particulier :



doit être plutôt ralentie que pressée. Passons au grand problème de

la mesure **LVIII.2**. L'accord de 7^{ème} de dominante (la – do dièse – mi – sol) sous forme de gamme ascendante et descendante qui ramène aussitôt au thème principal est une sorte de cadence brève. Le *prestissimo* que beaucoup affectionnent ici semble tout à fait inadapté. Cette mesure est la conclusion de tout le cycle de variations, il faut donc l'élargir autant que possible, et soutenir cet élargissement par un coup d'archet approprié. Puis le thème principal apparaît à nouveau, comme un organisme rythmique à la solidité inébranlable, qui semble défier l'éternité. **LIX.5** à nouveau très élargi, avec un léger accent agogique sur le sommet « mi ».

Sur  , je m'autorise à séparer la syncope sur le fa, car l'utilisation de la corde de sol me semble

auparavant absolument nécessaire. Le trille sur la dominante qui amène la conclusion de l'œuvre réclame un ralenti conforme à son importance, qui ne peut être obtenu qu'en divisant le coup d'archet ainsi :



Dans l'unisson final sur ré, la force du son doit plutôt augmenter que diminuer.

II – Pietro Nardini, *Sonata di camera* en ré majeur, 1^{er} mouvement

Sur le jeu de **Nardini**, nous possédons une description exubérante de **Schubart**¹. C'est un modèle de critique impressionniste, l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire : un jugement qui décrit uniquement l'impression subjective de l'auditeur au lieu d'évaluer la valeur propre de la performance elle-même. « Un violoniste de l'Amour ». « Chaque virgule semble être une déclaration d'amour ». « Ses propres larmes coulent sur le violon pendant qu'il joue ». « Il n'arrachait pas, comme **Tartini**, les notes à la racine, mais n'en embrassait que la pointe » (!) « Chaque note semblait une goutte de sang coulant d'une âme débordante de sentiments », etc. Il n'est pas étonnant que nous n'ayons ainsi aucune idée des caractéristiques du jeu de l'ancienne école italienne, faute de descriptions objectives. Mais de même, nous ne pouvons avoir du jeu de **Viotti**, de **Paganini**, de **Ernst**, ou même de **Vieuxtemps** ou de **Wieniawski** qu'une idée nébuleuse, au travers d'impressions littéraires certes joliment tournées mais très peu factuelles. Seules des présentations purement objectives peuvent fournir la matière pour une reconstruction d'interprétations disparues, non des descriptions d'impressions sensibles, subjectives et souvent trompeuses. Même si l'importance de **Nardini** pour l'histoire du violon est notablement surestimée par **Moser**, sur la base des 110 Caprices manuscrits qui se trouvent à la bibliothèque d'état de Berlin², il semble malgré tout, à en juger d'après les œuvres que nous avons conservées, avoir été une personnalité particulièrement attrayante. Je reconnais moi-même que parmi tous les violonistes-compositeurs du 18^{ème} siècle, c'est celui dont je me sens le plus proche. Ses mouvements lents, en particulier, sont des chefs-d'œuvre d'invention et d'inspiration, très au-dessus de la plupart des œuvres de ses contemporains. La *Sonate en ré majeur* représente pour moi l'œuvre la plus parfaite de cette époque (dans la version de **David**, avec un *Larghetto* emprunté à une autre sonate) si l'on excepte la sonate dite « Le trille du diable » de **Tartini**, œuvre complètement hors norme tant du point de vue formel que du point de vue de son contenu. Les thèmes de **Nardini** sont pleins d'une nostalgie pure et exaltée, les figurations mélodiques restent loin du développement séquentiel usuel à cette époque. Le motif principal qui revient cinq fois, comme une idée fixe, dans le premier *Allegro*, est déjà quelque chose de tout à fait nouveau pour l'époque.

¹ C. F. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, p. 61, Wien, 1806.

² Florizel von Reuter, *Führer durch die solo-Violinmusik*, Hesse, Berlin, 1926, p. 68

Adagio.

I *p*

II *p*

III *p*

IV *f* *p*

V *mf* *p* *cresc.*

VI *f* *p*

VII 1. *f* *ad lib.* 2. (nach David) *f* *p*

Allegro con fuoco.

VIII *f*

IX *p*


X *restez* *dim.* *p* *cresc.*

XI *mf* *f* *p* *dolce*

XII *mf* *f* *p*

L'Adagio initial doit être joué avec un sentiment simple mais profond.

II.1. Ici, exceptionnellement, le doigté avec harmonique paraît approprié.

II.2 Portamento F (par la note finale) sur 

III.1 *dim.* sur le la^3 . III.2 Pas de *cresc.* sur le si^4 . III.3 *piano subito* sur le 4^{ème} temps, en raison de la modulation inattendue de mi mineur à fa majeur.

p jusqu'au 3^{ème} temps de IV.1 Puis *cresc.* intense jusqu'au *f* de la levée de IV.3

VII. Cadence *ad libitum*

VIII. Avec feu, mais sans presser dans les gammes en détaché

IX.1 Attaques des trilles tranchantes et accentuées. IX.2 Le *dim.* sur la gamme de ré majeur mène à un épisode plus aimable. Dans la seconde moitié de IX.5, *cresc.* jusqu'à *mf*, qui se dissout en un *dim.* très progressif de 5 mesures, jusqu'à...

X.5 *molto cresc.* dans la seconde partie de cette mesure, qui mène à une figure énergique à

XI.1 – XI.4 Un peu hésitant sur la seconde moitié de XI.3, jusqu'à la césure mesure suivante. Ici arrive immédiatement le thème déjà évoqué, de deux fois quatre mesures, qui semble chauffé au soleil d'Italie :



Les quatre premières mesures de ce motif (XI.5 – XII.3), *piano*, retenu, sans aucune nuance dynamique ; ne devenir plus intense que sur la répétition ornée (XII.4 – XIII.1)

XIII.2 – 5. Passage “de bravoure” de l’époque. Les harmoniques (ajoutées par **David**) sont à attaquer avec prudence.

Division de l’archet pour **XIV.1 – XIV.3** :



(T.A. = tout l’archet, P. = pointe, M. S. = moitié supérieure, M. = milieu, M. I. = moitié inférieure)

Le plus souvent **XIV.4 – XV.2** est joué en pressant, alors que c’est passage qui va en se calmant vers un petit motif charmeur.

XV.3 – XVI.1 Comme dans tout ce mouvement, il faut s’efforcer de donner vie aux figures, de les habiter, de ne pas les laisser dégénérer en sonneries mécaniques.

XVI.2 Nous rencontrons pour la première fois un motif de deux mesures qui se répète à la manière d’un écho. Le coup d’archet doit changer en conséquence. Dans le **f**, un *détaché* large ou un *portato* à la corde, dans le **p** un *sautillé* souple.

Après les quatre mesures énergiques qui terminent le développement (**XVII.2 – XVII.5**), nous retrouvons le motif nostalgique, suivi d’une série de traits fougueux qui closent avec fraîcheur la première partie. Suit la seconde partie, dans laquelle des motifs utilisés jusqu’ici, pour l’essentiel, sont répétés de manière un peu différente. Toutefois...

XXII.6 Nouveau motif

XXIII.4 – XXIV.4 Séquence d’arpèges brisés transposés à la seconde

XXV.1 – 4 Travail du motif en marche harmonique. Conformément à la ligne descendante, long *dim.* L’ensemble forme un rare mélange de cantilène et de figures répétitives, qui glisse cependant avec animation, à partir de **XXV.5**, vers le second thème, l’ « idée fixe » au sens de Berlioz, cette fois en si mineur, tout comme le motif en écho qui suit. Ce sont justement ces alternances souvent abruptes entre sentiment et convention, entre intériorité et extériorité qui font le charme particulier de ce mouvement.

XXVI *cresc.* II *f* *sf* *f* *tr* *sf*
 XXVII *p* *f* *tr* *f*
 XXVIII *tr* *f* *tr* *p*
 XXIX *f* *sf* IV *f*
 XXX *mf* *sf*
 XXXI *sf* *f* *p* *cresc.*
 XXXII *f* *tr* *f*
 XXXIII *p* *sf* *p*
 XXXIV *f* *tr* *f*
 XXXV *p* *f* *p molto espressivo*
 XXXVI *f* *cresc.*
 XXXVII *sf* *sf* *ff* *tr*
 XXXVIII *p* *f* *sf* *ff* *cresc.* *allargando* *tr*

Lorsqu'à **XXIX.1** notre motif préféré revient, pur comme dans un rêve éveillé, nous sentons qu'il y a là un sens plus profond, qu'une intention plus haute du compositeur prend le dessus.

XXX.3 Tempétueux vers l'aigu. Accents tranchants à **XXXI.2**

XXXI.4 – XXXII.1, *jeté (spiccato)* rythmique, de préférence dans le premier quart de l'archet. Puis répétition des éléments thématiques précédents. Notre « *leitmotiv* » apparaît encore, cette fois dans un caractère très passionné, pour mener à une strette (transposée par David une octave plus haut) qui termine triomphalement le mouvement *ff*.

Les coups d'archet que je préconise dans les traits visent principalement à obtenir une bonne division de l'archet. Ainsi par exemple, le *portato* permet en général d'utiliser plus d'archet sur la figure qui suit, en particulier dans des cas comme celui de **XVI.2**.

III – W. A. Mozart, Concerto en ré majeur K. 218, 1^{er} mouvement

Mozart a écrit ses cinq concertos pour violon³ dans un temps resserré, au cours de l'année 1775, donc alors qu'il était âgé d'à peine 19 ans. Si l'on examine de plus près cette série, on est d'abord frappé par l'énorme progression de l'inventivité et du travail d'élaboration entre le début et la fin de la série, dans le court intervalle de temps d'une seule année. Quel pas franchi entre le premier concerto en si bémol majeur (K. 207), encore très impersonnel, sous l'influence de ses modèles, et le concerto en la majeur, à la maturité pleinement épanouie, qui reste insurpassé encore aujourd'hui, tant du point de vue de la forme que de celui du contenu ! **Mozart** est à cette période un créateur insouciant, qui suit pleinement l'inspiration de son propre génie en maturation, comme le montre aussi le fait que le thème principal d'au moins un mouvement de chaque concerto est formé à partir d'un accord parfait brisé. Une preuve supplémentaire du peu d'importance de la structure d'un thème par rapport à celle du travail d'élaboration. Les thèmes principaux des premiers mouvements de *l'Eroica* et de la 9^{ème} symphonie de **Beethoven** sont bien formés, eux aussi, sur des accords parfaits brisés.

Le niveau culturel d'un musicien se mesure à son rapport aux créations de Mozart. On sait qu'on ne commence à comprendre sa musique qu'avec l'âge. Les jeunes la trouvent simplette, monotone, ennuyeuse. Seul l'être humain transformé par les tempêtes de la vie comprend ce qu'il y a de sublime dans cette simplicité, dans cette évidente immédiateté ; celle-ci ne donne jamais cette impression d'une élaboration pénible, arrachée au matériau au prix d'un dur labeur, qui transparaît au contraire si souvent chez **Beethoven**. Tout sonne comme un cadeau du ciel, qui serait tombé sans effort dans l'escarcelle de l'auteur. Là est aussi la clé de l'interprétation de la musique de Mozart. Si elle veut rendre justice à l'originalité de ce créateur, elle doit reposer avant tout sur un sentiment naturel et sur une belle qualité de son. La raison pour laquelle les interprètes de Mozart se font de plus en plus rares, à l'opéra comme dans les salles de concert, est principalement que cet art chaste, transparent comme du cristal, hostile à toute exagération, s'oppose diamétralement à l'esprit de notre époque, d'une sensualité ampoulée, gonflé artificiellement plutôt que naturellement grandi. Même la partie purement technique des productions modernes n'a rien à voir avec les exigences que pose au joueur l'exécution d'un concerto de Mozart. Il me semble même que l'habitude de jouer de la musique contemporaine peut se refléter de manière déplaisante dans l'interprétation d'une œuvre de Mozart. Comparons le début du concerto pour violon de **Hindemith** et celui du concerto en ré majeur de **Mozart** :

Mozart, Concerto en ré majeur, 1er mvt



Hindemith, Concerto pour violon



Il nous faudra peu de temps pour découvrir que notre oreille est infiniment plus exigeante sur la justesse du simple accord brisé de ré majeur que sur les rapports entre les notes de passage et les intervalles de sixte et de septième, dans lesquels nous nous satisfaisons d'une relation approximative. L'auditeur peut difficilement contrôler la précision de l'exécution d'une œuvre moderne, tandis qu'il n'est satisfait par un mouvement de Mozart que si chaque note est d'une pureté immaculée. La fréquentation de la musique moderne éduque le joueur à l'imprécision, elle le conduit à jouer *al fresco*,

³ L'authenticité du sixième est mise en doute, à raison à mon avis.

*à peu près*⁴. Il ne faut pas s'étonner que cela ne suffise plus ensuite pour la clarté et la transparence de Mozart.

Pouvoir se mettre dans l'état d'esprit particulier d'une œuvre suppose de connaître et de comprendre les particularités du créateur et de son époque. Nous avons besoin d'être informés sur la situation sociale, littéraire et artistique du dix-huitième siècle et sur les circonstances particulières de la vie de Mozart pour pouvoir nous identifier suffisamment avec sa personnalité lorsque nous jouons, et imprégner notre interprétation de son esprit. Le charme de sa personnalité, tel qu'il se dégage non seulement de ses œuvres, mais aussi de ses lettres et de ses expressions plus terre-à-terre, infusera en nous inconsciemment sous la forme d'un besoin d'expression simple, naturelle, de beau son infini. Aucune rudesse, aucun bruit parasite ne doivent troubler le clair diamant de cet esprit, couronnement et dernier feu de toute une époque. Tout doit être converti en beauté, sans problème, avec naturel, comme un cadeau du ciel.

⁴ En français dans le texte

Allegro

I *f* Solo *p*

II *tr.* *p* *tr.* *3*

III *0* *4* *1* *1* *1*

IV *f* *tr.* *p* *V* *4* *III* *1* *1* *2*

V *2* *2* *mf* *p* *2* *cresc.*

VI *1* *4* *tr.* *2* *(mf)*

VII *1* *4* *2* *tr.* *3* *(p)*

VIII *3* *3* *3* *4* *0* *4*

IX *mf* *4* *4*

X *p* *4* *4*

XI *f* *tr.* *2* *(p)* *V* *2* *1*

Tempo de marche allant.

I.1 – I.4 : forte léger et aéré, comme un beau signal de trompette, en évitant toute rudesse. **I.5** avec levée : gracieux, au talon.

II.1 pas d'accent sur la dernière croche. **II.2** rester à la pointe. **II.3** deux premiers temps : avec tout l'archet.

II.3 seconde moitié jusqu'à **III.2** inclus : élégant, au talon, soulever légèrement chaque coup d'archet

III.3 retour à la pointe. **III.4** vibrer sur le la⁵

IV.4 division de l'archet :



M.I. = moitié inférieure, T.A. = tout l'archet, P. = pointe

IV.6 seconde moitié jusqu'à **V.1** : rester à la pointe, ne reprendre tout l'archet qu'à **V.2**. Le **f** original noté ici n'est pas à prendre au pied de la lettre. Il n'exprime rien de plus qu'un accent tendre.

VI.1 – 2 Observer le *cresc. p.* **VI.2** Les noires légères, séparées avec grâce à la pointe avec peu de longueur d'archet. **VI.4** Avec entrain, simplement

VIII.3 La phrase commence-t-elle ici ou seulement sur **IX.1** ? Question importante pour le placement de l'effet d'écho. La plupart des éditeurs penchent pour la première solution. Pourtant, si l'on compte les carrures de 4 mesures depuis **VI.4**, on voit que le motif ne peut commencer que sur **IX.1**.

IX.1 – 2 détaché large

X.1 – 2 jeté (*spiccato*)

XI.3 – 4 Coup d'archet « varié ». Les noires avec tout l'archet, les doubles alternativement poussées au talon et tirées à la pointe



XIII.1 Le coup d'archet original sonne toujours très maladroit en raison du double démanché inapproprié dans ce tempo. Séparer les deux dernières doubles-croches permet de rester en première position.

XIII.2 et 3 première moitié : strictement en mesure, car à l'unisson avec l'orchestre. **XIII.4** *mf* un peu court mais moelleux, plutôt que *f* dur et très court comme on l'entend le plus souvent.

XIV.3 idem

XV.3 les croches extrêmement courtes

XVI fougueux, avec élan. **XVI.3** appoggiature longue

XVII.2, 3 La seconde double-croche toujours extrêmement courte (en tirant) sans quoi elle déborde sur la figure qui suit à l'orchestre.

XVIII.1 Vibrer sur les la^5 répétés, sans quoi ils sonnent trop secs

XX.3, 4 élégant, gracieux

XXI. Plus sérieux, en accord avec la modulation qui se prépare, de la majeur vers si mineur.

XXI.3 – XXIII.1 expressif mais sans ralentir le tempo.

XXIII.2 – XXIX.4 La partie la plus faible de l'œuvre, qui prend la forme de séquences transposées de manière conventionnelle...

XXIV 

XXV 

XXVI 

XXVII 

XXVIII 

XXIX 

XXX 

XXXI 

XXXII 

XXXIII 

XXXIV 

XXXV 

Comme Mozart a écrit au départ ses concertos pour les jouer lui-même, ce passage avait certainement pour but de montrer ses capacités techniques, dont nous pouvons ainsi nous faire une idée. On ne trouve nulle part ailleurs chez lui cette tendance, si étrangère à sa nature, à exprimer de manière aussi naïve des démonstrations virtuoses. Il est donc inutile d'essayer même de chercher un sens caché à cette suite de sons vides.

Jusqu'à **XXVII.1** on se contentera d'alterner *f* et *p*, détaché large et sautillé. À partir de cet endroit, on pourra essayer d'épicer un peu les arpèges par un staccato brillant en tirant ou en poussant.


Puis vient la réexposition, qui commence par le thème secondaire

Mais qui revient vers ré majeur avec décision grâce à une conclusion *forte*. La suite est donc à la tonique, alors qu'elle était la première fois à la dominante.

XXXIX.3 On observera là aussi le doigté et le coup d'archet qui permettent d'éviter le changement de position.

XL.1 Corde de sol *ad libitum*



XL.2 Dans cette figure : , descendre sans hâte en troisième position : l'harmonique continue à sonner même après que le premier doigt a quitté la corde.

XLII.3 Les croches extrêmement courtes.

XLIII.2 Avec une audace et une exubérance juvénile.

XLVI.1 Sauter la corde de ré.

XLVII.2 L'enharmoine mi dièse – fa vise un doigté plus facile.

IV – J. B. Viotti, Concerto n°19⁵, 1^{er} mouvement, 1^{er} solo

Le concerto dont est tiré l'extrait qui suit est l'une des œuvres les moins connues de **Viotti**, à tort, car à eux seuls, les trois thèmes travaillés dans le premier mouvement (I.1, XII.4, XX.2) feraient honneur à **Mozart** lui-même dans leur invention et leur disposition. Mais même le court mouvement intermédiaire *Adagio*, avec son utilisation de l'aigu de la corde de sol, annonciatrice de **Paganini**, ou la grâce ravissante du dernier mouvement, qui fait l'effet d'un pastel de **Latour**, font penser que cette œuvre mérite d'être arrachée à l'oubli.

Brahms lui-même était un admirateur parmi les plus enflammés des créations de Viotti. Il écrit en mai 1878 de Pörschach à **Clara Schumann** : « Le concerto en la mineur de Viotti m'enthousiasme tout particulièrement, et je crois que Joachim l'a choisi aussi pour me faire plaisir [il le joua au 55^{ème} *niederrheinische Musikfest* de Düsseldorf]. C'est une pièce très réussie, d'une merveilleuse liberté d'invention ; il sonne comme s'il était improvisé en direct, et il est merveilleusement pensé et réalisé [...] Que la plupart des gens ne comprennent pas les meilleures choses, comme les concertos de Mozart ou ce concerto de Viotti, c'est ce dont nous vivons nous autres, et qui nous permet d'accéder à la gloire. Si les gens avaient l'idée que nous leur servons au goutte-à-goutte ce qu'ils peuvent ailleurs boire à volonté ! »

Sur l'importance de **Viotti** comme violoniste, Moser écrit⁶ : « La plupart des écrivains font de Viotti, en tant qu'artiste exécutant, le "père du jeu de violon moderne". Cette expression, pour être bien tournée, n'en est pas moins inexacte, au moins en partie. D'abord, aucun nouvel élément de technique violonistique n'apparaît dans une seule de ses œuvres ; deuxièmement, il existe un très grand nombre de violonistes plus anciens (notamment de l'école de Mannheim) dont l'approche du violon se révèle bien plus "moderne" que celle de **Viotti**. Sans même parler des concertos de **Mozart**, qui étaient déjà écrits alors que Viotti travaillait encore à l'orchestre de la chapelle royale de Turin. Nous devons plutôt parler à son sujet, comme à celui de **Corelli** en son temps, de point de convergence. Comme Corelli, il a su concentrer comme en un miroir ardent les conquêtes de ses prédécesseurs, et en projeter la lumière sur plusieurs générations après lui. Ce constat ne diminue en rien les mérites de Viotti, au contraire, il les met en évidence. Car sans aucun doute, il est un artiste béni des dieux, comme peu d'autres l'ont été dans l'histoire du violon. »

Cette synthèse de toutes les conquêtes d'une époque en une seule personne est cependant un phénomène naturel dans l'histoire de la musique, dont on voit les traces même chez les plus grands. **Bach** a certainement beaucoup appris de **Vivaldi**, par exemple (d'après Moser) :

The image displays four musical excerpts in staff notation. The first two are on a single line, and the last two are on a second line below. The first excerpt is Vivaldi's Concerto n°8, 3^{ème} mvt, featuring a 'Segue arpeggio' in 2/4 time. The second is Bach's Concerto en la mineur, 3^{ème} mvt, in 3/8 time. The third is Vivaldi's Concerto op. 11 n° 2, in 3/4 time. The fourth is Bach's Concerto en mi majeur, 1^{er} mvt, in 3/4 time. The word 'ou bien' is placed between the second and third excerpts.

Haydn a utilisé les conquêtes de l'école de Mannheim, en particulier dans ses symphonies. Le concerto en ré majeur de Mozart a probablement été très influencé par un concerto de **Boccherini**⁷. Si **Viotti** ne connaissait pas les compositions de **Beethoven** comme l'affirme Moser, les concertos de Viotti n'étaient, eux, certainement pas inconnus de Beethoven, comme le montrent les figurations du

⁵ Constallat, Paris


⁶ Andreas MOSER, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923 (non traduit)

⁷ Voir *Zeitschrift der Musikwissenschaft*, avril 1928, « Mozarts D-Dur Violinkonzert und Boccherini », par Elsa von Zschinsky-Troxler.

concerto opus 61. En tous cas les concertos de Viotti, dont la structure s'inspire de Haydn, représentent une avancée extraordinaire par rapport au style de composition de **Tartini**. En favorisant le concerto par rapport à la sonate avec basse chiffrée, Viotti fait le pont entre le dix-huitième siècle et notre époque⁸.

Il est impossible pour nous aujourd'hui de se faire une idée du jeu de Viotti. L'expérience nous apprend ce fait troublant : les jugements contemporains sur des artistes en exercice n'ont plus de valeur une fois sortis de la période dans laquelle ils ont été émis. Le goût change à chaque génération, d'où le peu de valeur qu'accordent les jeunes de vingt ans aux performances de célèbres vieux maîtres, et qui peut sembler si prétentieux. Lors de mes années d'études au conservatoire de Paris, auprès du gendre et élève de Baillot, **Eugène Sauzay** (1810-1900), au début des années 1890, j'ai pu néanmoins, en faisant abstraction du goût personnel de mes 17 ans, me faire une idée objective du style habituel d'interprétation des œuvres de Viotti au début du dix-neuvième siècle, et même, dans une certaine mesure, y prendre goût. Malgré le son vieilli de mon professeur de 82 ans, les traces des vertus violonistiques du dix-huitième siècle, qui lui avaient été transmises (grâce de la conduite d'archet, logique du phrasé, sérieux de la conception en général) étaient encore clairement présentes.



L'utilisation constante d'un détaché légèrement séparé et sans pression , au lieu du détaché allemand (à la manière de Spohr) fermement collé à la corde, me semblait étrange. Ceci donnait à tout le jeu quelque chose de superficiel. Mais la vénération quasi-religieuse que **Sauzay** vouait à la mémoire de **Viotti** laissait clairement paraître combien cet homme avait dû compter pour son époque – à la manière de **Joachim** pour nous autres vieux d'aujourd'hui. Il est injuste qu'il soit déjà presque entièrement jeté au rebut par la jeune génération, à l'exception de quelques exécutions occasionnelles de son 22^{ème} concerto. Certains mouvements issus de ses autres œuvres, au minimum, pourraient figurer avec honneur dans nos programmes contemporains, grâce à leurs séduisantes mélodies, jamais insipides, et à leur tenue digne, qui évite toute forme d'effet artificiel.

⁸ « Chez Viotti, on retrouve l'orchestration moderne, organiquement distribuée de Haydn, dont les symphonies avaient été jouées à Paris et à Londres dès 1764-1765. Et ce n'est pas tout. Viotti a aussi, comme d'autres compositeurs de cette époque, adopté toute la structure des mouvements de symphonies de Haydn, dans la mesure où elle pouvait s'appliquer au concerto, en particulier l'opposition très nette entre motifs principaux et motifs secondaires. Cette utilisation architectonique de la forme sonate montre le progrès effectué par Viotti par rapport à Tartini dans le domaine de la composition pour violon, progrès semblable à celui que l'on peut percevoir entre ce dernier maître et Vivaldi ou Corelli... Caractéristique de l'art de Viotti, le fait qu'il néglige la sonate pour violon (avec basse chiffrée ou non), forme si cultivée jusqu'ici. Il n'existe au total que 18 pièces de lui appartenant à cette catégorie. » (WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1927)

Allegro moderato

The musical score consists of 14 staves, labeled I through XIV. The key signature is G minor (two flats). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf, cresc.), articulation (tr, accents), and fingering (1-5). The notation is in a single system with 14 staves. The first staff (I) starts with 'espress.'. The second staff (II) has 'V' markings. The third staff (III) has 'p' and 'f' markings. The fourth staff (IV) has 'p espress.' and 'V' markings. The fifth staff (V) has 'f' and 'IV' markings. The sixth staff (VI) has 'tr' and 'ff' markings. The seventh staff (VII) has 'p' and 'tr' markings. The eighth staff (VIII) has 'cresc.', 'f', and 'tr' markings. The ninth staff (IX) has 'f' and 'tr' markings. The tenth staff (X) has 'mf' and 'p' markings. The eleventh staff (XI) has 'cresc.', 'f', and 'tr' markings. The twelfth staff (XII) has 'f' and 'IV' markings. The thirteenth staff (XIII) has 'tr' and 'IV' markings. The fourteenth staff (XIV) has 'tr' markings.

I.1 Avec une expression douce, les deux doubles-croches séparées élargies et chantantes.

II.3 – 4  . II.8 Conformément à la tradition 

III.3 Net contraste dynamique, *Pralltriller* accentué sans terminaison

IV. 5 – 6 comme II. 3 – 4

V.3 La dernière croche sans accent, avec peu d'archet

VI.3 Appoggiatures longues. VI.4 – VII.3 do dièse toujours un peu accentué

VIII.3 Dans l'ancienne école française, toujours accentué avec un *dim.* prononcé

XI.3 *tr* avec terminaison

XII Cantilène d'une très noble invention, qui semble faite pour la couleur de la corde de sol

XIII.2 *tr* avec terminaison XIII.5 

XVI.2 Laisser le premier doigt posé sur le mi bémol



XVII.1 Ne pas poser ensemble cette quinte si peu violonistique. Faire une légère césure entre les deux notes et placer le 2^{ème} doigt sur le fa seul.

XX.1 *tr* avec terminaison. **XX.2 – XXII.4** Modulation inattendue vers si bémol. Inspiration charmante, tant rythmique qu'harmonique.

XX.5 *portamento* F expressif sur si bémol⁹. **XXI.5** moins fort. **XXI.6** Même chose sur la bémol

XXI.7 Même chose sur si bémol

XXII.4 *calando*

XXVII.4 *tr* avec terminaison



XXVIII.1 – 4 *Coda* extrêmement animée et fouguese. Trille sur sol : *Praltriller*

XXVIII.4 *tr* avec terminaison

⁹ Voir *L'Art du violon*, 1^{ère} partie, traduit par S. Joachim Chaigneau, p. 29

V – L. v. Beethoven, Sonate n°10 op. 96, 1^{er} mouvement

Les sonates pour piano et violon de **Beethoven** occupent une place de second rang dans le jugement généralement porté sur son œuvre. Laissons ouverte la question de savoir si des exécutions médiocres ont pu contribuer à la diffusion de ce point de vue. Bien que la plupart de ces sonates soient des œuvres de circonstance, dans le sens où elles doivent leur naissance davantage à des occasions extérieures qu'à une nécessité intérieure puissante, elles contiennent pourtant tant de belles choses que si elles sont parfaitement jouées, les auditeurs et les interprètes doivent tout autant tomber sous le charme du génie de Beethoven qu'en écoutant les sonates pour piano, les quatuors à cordes ou les symphonies. Nous voyons ici un Beethoven prêt à faire des concessions aux caractéristiques du jeu individuel des interprètes, ce qui fut pourtant rarement son fort. La seconde variation de la Sonate opus 47 [dite à *Kreutzer*] par exemple, si peu beethovénienne dans sa recherche délibérée d'effets virtuoses, a visiblement pour fonction de mettre en valeur les qualités de la technique d'archet de **Bridgetower**¹⁰. Cette prise en compte des forces et faiblesses des interprètes envisagés a peut-être parfois bridé la fantaisie de Beethoven. Cette objection ne vaut cependant en aucun cas pour le mouvement qui suit, tiré de la sonate op. 96, même si, là aussi, une certaine considération pour Pierre Rode, qui créa l'œuvre avec l'archiduc Rodolphe, semble avoir prévalu, comme il ressort de ce passage d'une lettre à l'archiduc : « Dans nos *Finales*, nous aurions ainsi des passages bruyants, ce qui ne plaît guère à Rode et m'a un peu gêné »¹¹. En tous cas, Beethoven s'est complètement affranchi de cette contrainte dans ce passage du 4^{ème} mouvement, qui compte parmi les plus osés et les plus exposés dans ce genre.



Si, parmi les sonates de Beethoven, on met en avant l'op 24 [n° 5, « Le Printemps »], l'op. 30 n°2 [n° 7, en ut mineur] et l'op 47 [n° 9, « À Kreutzer »] comme celles qui satisfont le mieux le goût de l'auditeur, l'op. 96 est, aux yeux du connaisseur, l'œuvre la plus parfaite de toute la série. Le premier mouvement, en particulier, représente pour moi un sommet de l'œuvre de **Beethoven**. Sa signification toutefois ne se trouve pas en surface, car il est presque impossible de traduire en perceptions acoustiques correspondantes la profondeur d'esprit et les douces couleurs impressionnistes dans lesquelles il est plongé. La pièce est « ingrate », elle ne laisse aucune occasion à une cantilène typique de violon de s'épanouir, c'est un travail délicat, en filigrane, une musique rêveuse tout en atmosphère, avec des moyens volontairement restreints, parfois seulement suggérés, en un mot une pièce aussi en avance sur son temps que certaines pages des derniers quatuors ou des sonates pour piano. La restitution de ce mouvement ne demande pas seulement deux interprètes du plus haut niveau technique et musical dans le jeu d'ensemble, non, ceux-ci doivent avoir aussi la faculté de rêver, de s'enflammer ; il faut qu'ils aient une « fleur bleue » au cœur. Il faut cette sensibilité poétique pour exprimer pleinement en sons le noble cœur qui se cache derrière une apparence rugueuse.

¹⁰ George Bridgetower (1778-1860), dédicataire initial de la Sonate n°9 (NDT)

¹¹ Lettre à l'Archiduc Rodolphe, décembre 1812, dans *Les lettres de Beethoven*, p. 434, Actes Sud, Paris 2010.

Allegro moderato

I *p* *tr* *p dolce* *tr* *pp*

II

III *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

IV *p* *f* *p* *Sp.*

V *p*

VI *cresc.* *sf* *rit.* *a tempo*

VII *cresc.* *sf* *ritard.*

VIII *a tempo* *pp* *mp* *cresc.*

IX *f* *mp* *Sp.*

X *cresc.*

Allegro moderato, donc modérément vite, noire = 112-120. Dans la conduite mélodique, les deux instruments alternent souvent, non seulement par phrases, mais aussi par mesure, ou présentent certaines figures en tierces, auquel cas, en règle générale, la voix supérieure doit légèrement dominer. Sur la question des terminaisons [des trilles] voir p. 28. Personnellement, je renonce complètement à la terminaison pour tout le premier mouvement, car sa présence donne à la courte figure thématique de trille, qui n'apparaît pas moins de 30 fois aux deux instruments, une certaine lourdeur, qui contredit le caractère *Allegro* du mouvement.

I. 1 : Accent agogique presque imperceptible sur le mi³. Par la suite, les croches doivent être jouées le plus régulièrement possible, sans nuance dynamique – dans un sentiment de bonheur tranquille, sans désir, loin des agitations de la passion.

II. 1 : avec levée, pas trop fort, car le piano prend le relai. **II. 3-8** : tisser tranquillement et avec régularité. **II. 9** : il est difficile de réprimer un léger *cresc.* involontaire.

III. 3-5 : en passant à l'arrière-plan. **III. 6-8** : en passant au premier plan

V. 3 – VI. 3 : cette figure d'accompagnement du deuxième thème, au piano, doit rester la plus discrète possible, le *cresc.* doit être seulement suggéré.

VI. 5 – VII.6 : deuxième thème gracieux, précis rythmiquement. Ne pas aller complètement jusqu'au talon, sans quoi il devient trop lourd.

VII. 2 : *sfp* expressif (vibrer !). La figure qui suit (**VII. 3-5**) dans la moitié supérieure seulement. **VII. 5-6** : *rit.* Prononcé, avec une fin tranquille sur



VIII. 1-4 : *pp*, sans quoi les doubles-cordes sonores prennent trop le dessus par rapport au thème du piano.

VIII. 4 :



pour ne pas détruire la ligne mélodique.

VIII. 6-7 : le coup d'archet :



propre et léger dans la moitié supérieure

IX. 1-4 : séparer légèrement entre les *sfz.* **IX. 5-7** : *pp*, le thème est au piano.

X. 2-5 : commencer en IV^{ème} position sur la corde de ré ; de manière générale les couleurs assourdis, pas trop claires, correspondent bien à la spécificité de ce mouvement, où certes on trouve de fréquents *sfz*, mais presque aucun *f* noté.

XI *p cresc. p dim. pp p*

XII *cresc. p dim. pp*

XIII *cresc. p dim.*

XIV *sempre p*

XV *cresc. f*

XVI *f p p dolce (pp) (p)*

XVII *p*

XVIII *cresc. p f*

XIX *f sf p*

XX *p cresc.*

X. 7 : écouter attentivement, pour « attraper » les triolets du piano sur la dernière noire.

XI. 1-4 : les doubles-cordes chantantes, mais pas envahissantes. Dans le merveilleux épilogue :



etc.

Dans **XI. 7**, souligner le *cresc. p.* (La tendance au *decresc. p.* est ici très forte en raison de la ligne descendante de la mélodie). **XI. 8-11** : en disparaissant.

XII. 1-3 : montée très chantante. Dans le court développement qui suit (**XII.3 – XVI.7**) se manifeste vraiment la grandeur de Beethoven. Il nous enveloppe, sans que l'on sache vraiment par quels moyens, dans une atmosphère irréelle de rêve. Les figures d'accompagnement ne seront jamais assez *piano* ici ; *dim., sempre p.* sont notés de sa propre main.

XII. 4-8 : avec de petits accents agogiques sur la première note du 1^{er} et du 3^{ème} triolet [de chaque mesure], qui forment la tierce inférieure du thème du piano.

XIII. 4-6 : noires, à la différence des croches qui précèdent et suivent.

De **XIII. 8** avec levée jusqu'à **XIV. 2**, il ne faut pas, malgré le *Melos* montant, succomber à la tentation d'un accroissement de la dynamique.

XIV. 1 – XV. 1 : avec un sentiment intérieur tout en retenue.

XVI. 5-6 : *pizz.* de la main gauche, puis *Pralltriller* [trille court sans terminaison]. Vient ensuite la réexposition, qui module rapidement en mi bémol majeur.

XXI *sfp* *ritard.* *a tempo* (1) *cresc.* *sfp*

XXII *ritard.* *a tempo* (*pp*)

XXIII (*mp*) (*p*) *mp* *cresc.*

XXIV (*pp*) *p* (*mp*)

XXV *cresc.* *p* *cresc.*

XXVI *p* *dim.* *pp*

XXVII *pp* *tr*

XXVIII *cresc.* *fp* (*pp*) *mp*

XXIX *cresc.* *sempre p*

XXX *dim.* *pp* (*mp*) *cresc.* *f*

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music, numbered XXI to XXX. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. Measure XXI starts with a dynamic of *sfp* and includes a *ritard.* instruction. Measure XXII features a *ritard.* and a change to *a tempo* with a dynamic of *pp*. Measure XXIII shows a *cresc.* instruction and dynamics of *mp* and *p*. Measure XXIV includes a *pp* dynamic and a *p* dynamic. Measure XXV has a *cresc.* instruction and a *p* dynamic. Measure XXVI starts with a *p* dynamic and a *dim.* instruction, leading to a *pp* dynamic. Measure XXVII features a *pp* dynamic and a *tr* (trill) marking. Measure XXVIII includes a *cresc.* instruction and dynamics of *fp*, *pp*, and *mp*. Measure XXIX shows a *cresc.* instruction and a *sempre p* instruction. Measure XXX begins with a *dim.* instruction, followed by *pp*, *mp*, *cresc.*, and *f* dynamics, and includes a *tr* marking.

Dans **XXIII. 2**, nous trouvons la variante



avec la voix supérieure à la tierce au piano, donc *p*.

XXVI. 5-8 : quatrième doigt sur fa dièse pour les violonistes qui trouvent inconfortable l'extension arrière du premier doigt.

Dans **XXVII**, les intervalles de trille très précis.

XXVIII. 1 : je joue



pour éviter de poser le doigt en quinte.

XXVIII. 8 : suivre attentivement le mouvement de doubles-croches du piano pour pouvoir entrer précisément, mais toujours *pp* sur la troisième noire. Le violon ne reprend la figure que sur la seconde double-croche de **XXVIII.9**.

XXIX. 5 : point de repos commun pour les deux instruments, sous la forme d'une terminaison fictive, qui permet de continuer de manière unanime et précise sur la mesure suivante :



XXIX. 6 – XXX. 4 avec levée. Ici le violon est constamment à la tierce inférieure du piano, et ne doit donc pas dominer. Toujours pas de *cresc.* sur **XXX. 5-6 première moitié** ; mais ensuite une conclusion fraîche et brillante.

La chose la plus étonnante dans ce mouvement est l'absence de toute forme de « passages » ou « traits ». Chaque note semble ici nécessaire, aucune n'est superflue. La tâche incombe nécessairement à l'interprète d'imprégner cette pièce de la plus grande harmonie. C'est la seule manière de traduire en sons sa beauté surnaturelle.

VI – Louis Spohr, Concerto op. 47¹² (en forme de scène de chant), Récitatif


Louis Spohr (1784-1859) prit pour modèle le dernier **Mozart** dans ses compositions. Il ne comprenait plus le **Beethoven** postérieur à la 5^{ème} symphonie en ut mineur, mais il fut l'un des rares musiciens allemands à s'engager en faveur de **Wagner** à ses débuts¹³, ce qui démontre les facultés d'ouverture et d'adaptation du vieil artiste, encore enraciné dans la tradition du dix-huitième siècle. Ses thèmes ont une couleur romantique et mélancolique ; ses figurations, même si elles ne sont pas organiquement liées au tout comme un organisme vivant, à la manière de **Beethoven** dans son concerto pour violon, s'adaptent tout de même au caractère général et à l'atmosphère de l'œuvre. Néanmoins, on ne peut nier que les moyens violonistiques particuliers de Spohr influencent son style de composition dans le sens d'une certaine uniformité. Ceci se révèle notamment dans sa mise à l'écart de tous les coups d'archet sautillants, et sa prédilection pour les coups d'archet larges, pour un solide *staccato* rythmique, pour les gammes chromatiques et pour le *Pralltriller*. Sa main immense, qui correspondait à sa stature de géant, le conduisait à utiliser souvent des passages en dixièmes, qui, même au niveau actuel de la technique violonistique, restent impraticables pour les petites mains dans les positions basses. Sa capacité à filer les sons et sa préférence pour les pour les longs *crescendi* influencent par ailleurs la structure de ses mouvements lents. Malgré ces réserves, ses concertos pour violon représentent un grand progrès par rapport à ceux de l'époque précédente (**Viotti, Kreutzer, Rode**). Ils sont conçus comme un tout, et harmonisés de manière intéressante. De plus, à leur époque, ils jouèrent le rôle de rempart face à l'hégémonie post-paganinienne de l'insipide pièce de genre. Les jouer était comme une profession de foi de bienséance musicale, de mépris pour la virtuosité comme fin en soi. Nous autres quinquagénaires qui, instruits dans notre jeunesse par des professeurs qui avaient encore connu personnellement **Spohr**, avons intimement compris et aimé son style, constatons avec une douloureuse surprise que les violonistes nés au début de ce siècle ne comprennent pratiquement plus ce pilier de l'art du violon allemand. Certes, 80 ans seulement séparent **Spohr** et **Hindemith**, le même intervalle de temps qui séparait **Spohr** de **Tartini**. Mais du « trille du diable » à la « scène de chant », il existe une passerelle facile à emprunter, tandis que le fossé entre la « scène de chant » et le concerto pour violon de **Hindemith** semble aussi infranchissable que celui qui sépare l'arrivée de Marie-Antoinette en France du triomphe de la révolution française en 1793.


Les remarques qui suivent aideront peut-être à faire revivre, chez les plus jeunes, la sensibilité pour cette époque. Les mouvements lents des concertos n°6 en sol mineur, n°7 en mi mineur, et n°9 en ré mineur méritent d'être intégrés parfois dans nos programmes de concert à la place de pièces sans valeur.

Si nous voulons donner une nouvelle vie aux compositions de **Spohr**, nous devons nous servir pour les jouer de moyens d'expression modernes. Oublions donc l'ambition du coup d'archet infiniment long (dit « coup d'archet bouché », [voir note p. 22]), qui fait toujours plus de bien aux yeux qu'aux oreilles, et qui n'est que très rarement une nécessité absolue pour parvenir au phrasé juste.

¹² J'ai choisi le récitatif de cette « Scène de chant » comme exemple de la manière d'interpréter Spohr, car le sens de cette forme et la tradition du style d'exécution qui lui est attachée semblent se perdre. J'ai donc jugé bon d'enregistrer par écrit les indications d'interprétation transmises par mon professeur Ignazio M. Grün (1847 – 1916).

¹³ En 1843, il programma le *Vaisseau fantôme* à Kassel. Il avait prévu d'y faire jouer *Tannhäuser* en 1846.

Oublions le *portamento* C stéréotypé¹⁴  et n'hésitons pas un seul instant, si une nécessité

intérieure nous y pousse, à le remplacer par le *portamento* F , même si ce dernier était considéré du temps de Spohr comme un péché mortel. Ne nous torturons pas inutilement avec les anciens doigtés « glissants » pour les gammes chromatiques lorsque nous pouvons les remplacer par des doigtés articulés. Nous ne devons sauvegarder que l'essentiel : l'esprit de Spohr.

¹⁴ Voir *L'Art du violon*, 1^{ère} partie, traduit par S. Joachim Chaigneau, p. 29 et suivantes

I.1 Dans l'édition de Joachim et Moser, ils recommandent d'anticiper l'entrée sur le ré. Cette recommandation n'est valable que si l'essentiel, c'est-à-dire le son filé lui-même, n'en souffre pas. Pour des raisons pratiques, je conseille donc plutôt de rentrer un peu tard, car juste après l'arrêt de l'orchestre le ré doit encore augmenter pendant au moins trois temps. Contre l'instabilité de l'archet, des mouvements verticaux en forme de vagues peuvent aider (le coup d'archet dit du « serpent » qui permet de rallonger la durée).

I.2 Les noires encore très libres, lentement ; les croches déjà un peu plus vite



I.4 Strictement dans le tempo, qui est donné par le rythme

I.8 – II.1 Tenir longtemps le ré, puis accélérer. Après le point d'orgue, à nouveau plus calme. **II.1** tenir le trille un peu plus longtemps.

II.2 grand *cresc.* vers le fa, avec un *portamento* rapide. La gamme chromatique aussi rapide que possible.

III.1  , en élargissant un peu les quadruples croches.

III.2 À nouveau au tempo. **III.4** Strictement en mesure. Pour les triolets de noires, compter à deux et non à quatre. Dans tout le passage jusqu'à **VI.1** , sonorité noble et tranquille, libre dans le sentiment, mais connecté aux mouvements rythmiques de l'accompagnement, donc « *rubato* en mesure ».

IV.6 – V.1 D'après Grün :



Donc la terminaison est prise sur la valeur de la note qui suit, mais en conservant le rythme de triolets.

V.6 *portamento* F sur



VI.1 Vif, mais sans presser

IX.1 – 2 Hésitant. **IX.3 – 4** Plus assuré. *Portamento* F sur ré dièse – do bécarré

X.1 Plus calme, surtout le dernier temps. **X.2** seconde moitié, jusqu'à **X.3** : *poco stringendo*

XI.1 – XII.1 *molto stringendo* jusqu'au trille

XII.1 élargir à partir du trille. **XII.3** *Staccato* à l'extrême pointe, pour avoir encore assez d'archet pour le sol sur **XIII.1**

XIII.2 Bien que l'accent soit placé sur la première double de chaque temps dans l'original, le joueur peut déplacer l'accent sur le *Pralltriller* pour en augmenter la vivacité. De manière générale, le secret pour réussir un *Pralltriller* pétillant est de le soutenir par une pression d'archet stimulante et élastique.

XIII.3 commencer le trille *piano* ; la gamme qui suit avec un *cresc.* abrupt, obtenu principalement par une répartition inégale de l'archet.

XIV.1 Élargir le premier trille, tenir le second le plus longtemps possible. Dernier temps avec un *rit.* prononcé. **XIV. 2 – 3** La figure conclusive très lentement. **XIV.3** Ne pas accentuer la double-croche.

VII – Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Concerto pour violon*, 2^{ème} mouvement

Sur cette œuvre, la plus populaire de son espèce dans le répertoire de violon, il n’y a pas grand-chose de neuf à dire. Nous sommes reconnaissants à **Joachim**, son premier interprète, de nous avoir transmis les indications qu’il avait reçues directement du compositeur¹⁵. On peut sans doute ne pas prendre trop au pied de la lettre certaines de ses prescriptions esthétiques générales, par exemple : « Concernant le caractère de la charmante mélodie qui coule dans l’*Andante*, on ne peut guère dire qu’une chose : on ne saurait la jouer assez simplement. Celui qui éprouve son charme s’interdira de lui-même tout vibrato excessif, toute affectation dans la conduite des sons. »

Joachim, tenant d’un vibrato du doigt, le plus étroit possible, délivré avec parcimonie en quelques occasions spéciales, n’a jamais pu approuver l’évolution, au cours de la dernière décennie du siècle précédent, vers un vibrato plus fréquent et plus large. Parallèlement se produisit l’évolution du *portamento* C vers le *portamento* F¹⁶, qui nous fait considérer aujourd’hui le *portamento* C comme totalement inadapté aux expressions les plus intenses. Et que dirait notre vieux maître des derniers développements dans le domaine du *portamento*, introduits dans le jazz par le saxophone, distorsions convulsives qui font du noble objectif originel de cette liaison entre deux notes, l’intensification du sentiment, un gémissement lascif, sarcastique, risible ? Un phénomène répugnant, que Ravel a tenté de transplanter dans la musique artistique, dans le mouvement intitulé « Blues » de sa sonate pour violon. Je dois avouer, que je refuse ici de suivre. La « nouvelle objectivité » [*neue Sachlichkeit*] des plus jeunes était-elle déjà une réaction contre le « maniérisme paresseux » [*faule Süßlichkeit*] de ce prédécesseur ?

Quels que soient les moyens d’expression dont on se sert pour interpréter le mouvement qui suit, ils doivent être au service d’un sentiment chaste, mais noblement passionné. La vraie valeur d’une interprétation est dans le **besoin** intérieur d’expression de l’interprète, autant que dans le type de moyen d’expression utilisé.

¹⁵ JOACHIM J. & MOSER A., *Violinschule*, vol. III, p. 228 et suivantes (Simrock, 1905)

¹⁶ Voir *L’Art du violon*, 1^{ère} partie, traduit par S. Joachim Chaigneau, p. 29 et suivantes

Andante

I *dolce*

II *cresc.* *p*

III *dim.* *cresc.*

IV *f* *dim.* *p*

V *p*

VI *p* *tr.* **Tutti**

VII *cresc.* *mf* **Solo**


VIII *cresc.* *0*


IX **Tutti** *p* **Solo** *mf* **Tutti** **Solo**

I. Le démarrage en poussant vise à favoriser le *portamento*




, qui est bien plus discret

ainsi que s'il est joué en tirant. On évitera l'éternel *portamento* « classique » :  . Commencer en poussant permet aussi de séparer entre la et sol à I.2, ce qui est nécessaire pour que la sonorité reste fluide. À I.5 aussi, le poussé est nécessaire compte tenu du caractère ascendant de la

mélodie. On le garde logiquement sur les temps forts jusqu'à II.6, où la formule  permet au tiré de reprendre ses droits sur II.7. Nous avons à nouveau besoin du poussé sur le do syncope, le *cresc.* réparti sur six croches devant commencer *p.*

III.4 – 7 Nous réglons pour arriver à nouveau en poussant à IV.1. Ainsi le *delesc.* à IV.2 – 3 se fait naturellement en tirant. Sur IV.3 la première et la quatrième croche sont séparées dans le *p.*



V.1 L'étudiant doit avoir le courage d'essayer le doigté entre parenthèses :  . II n'est pas si bizarre qu'on peut le penser au premier abord : à cette hauteur, l'intervalle de quarte entre 2^{ème} et 3^{ème} doigt excède à peine celui d'une tierce mineure en 1^{ère} position. On y gagne la couleur plus « juteuse » du 3^{ème} doigt sur le do et l'on évite un *portamento* superflu qui affadirait l'ensemble.

Dans la partie centrale, le thème doit se distinguer nettement de l'accompagnement en tremolos lents. Je préfère détacher les deux notes répétées en levée.



Ce lent *tremolo* en doubles-cordes, associé à des changements de position souvent difficiles, pose un problème de son que peu parviennent à résoudre. Seul un contrôle optimal du point de contact et un dosage correct de la pression de l'archet peuvent aider ici. En ce qui concerne les doigtés, le retour en 1^{ère} position après la 3^{ème} à **VIII.1**, et le retour à la 2^{ème} après la 4^{ème} à **X.1** me semblent préférables à l'alternance avec la position voisine, car ils permettent d'éviter chaque fois un démanché.

Au sujet du retour du thème principal, Joachim dit très justement : « Dans le pont qui ramène au premier thème, on cherchera à obtenir l'effet du retour de la mélodie initiale par un *dim.* finement dosé, qui expire dans un **pp**, plutôt que par un rit. Au maximum, il peut y avoir une hésitation à peine perceptible. Le charme est justement dans ce glissement et dans cette apparition inattendue. Dans ce genre de passage, on ne doit pas attirer l'attention de l'auditeur en disant "Regardez, le voilà !" . »

Le thème lorsqu'il revient, est **pp**. **XVII.6**, **p** sur l'accord de sixte et quarte. À partir d'ici, plus guère de nuances, laisser couler, dans une atmosphère uniforme de recueillement et de beauté.

XVIII.2 – 3 Les démanchés le plus possible sans accents. Dans la montée entre **XVIII.4** et **XIX.3**, on évitera absolument de se laisser aller à un *cresc.*

XIX.4 – 6 Le joueur doit décider sur laquelle des deux mesures, **XIX.4** ou **XIX.5**, il est le plus commode pour lui d'utiliser tout l'archet.

VIII – H. Vieuxtemps, Concerto n°4 op. 31, 1^{er} mouvement

Les générations viennent puis passent, et avec elles les besoins expressifs et les moyens d'expression des êtres humains. Dans l'art de la création musicale, il semble possible de transmettre à la postérité, au moins de façon sommaire, les intentions du compositeur à travers des indications d'exécution écrites. Mais la manière de jouer d'une époque ou d'un individu ne peut en réalité être décrite et transmise de manière crédible et parlante que par celui qui en a été directement témoin. Ainsi, l'école parisienne du XIX^{ème} siècle avait été en contact direct avec la flamme sacrée de l'esprit de **Viotti**. Joachim avait encore vécu près de **Spohr**, **Ysaye** et **Marsick** s'étaient assis aux pieds de **Vieuxtemps**. Bien des particularités du jeu de **Joachim** en quatuor ont été sauvegardées jusqu'à nos jours par **Karl Klingler**, et les générations futures verront les œuvres pour violon de **Lalo** et **Saint-Saëns** à travers **Jacques Thibaud** ; **Elman-Tchaïkovsky**, **Busch-Reger**, **Szigeti-Prokofieff** : autant de réalisations de référence, d'associations entre esprits cousins, d'étalons de valeur pour les générations à venir. Ainsi, comme gardiens de la tradition d'exécution de **Vieuxtemps**, il faut citer en première ligne **Ysaye** et **Marsick** ainsi que leurs élèves immédiats¹⁷.

Toutefois, il n'est pas certain que leur manière de jouer corresponde exactement à celle de Vieuxtemps. La personnalité exceptionnelle d'un Ysaye, par exemple, emporte avec elle le droit de mêler ce qui lui appartient en propre avec ce qui lui a été transmis, à la manière du croisement de deux races nobles. Même si l'on prétend que Vieuxtemps jouait strictement en mesure (ce qui, au passage, ne semble pas totalement crédible au vu de l'irrégularité rythmique marquée de l'exemple qui suit), notre idée du rubato de Vieuxtemps est si étroitement associée pour nous nous au style d'Ysaye, que cet amalgame a pris pour nous valeur de modèle. Dans l'exemple qui suit, on essaiera, se référant à l'enseignement direct de Marsick, de former une image parlante de la pièce. L'étudiant ne doit cependant pas perdre de vue que la transcription du rubato en valeurs de notes écrites ne peut avoir qu'une valeur d'approximation. Seuls la spontanéité, l'imprévu, le caractère capricieux de la fantaisie peuvent insuffler la vie à la sèche partition.

¹⁷ Ne serait-il pas souhaitable, dans l'intérêt de la précision historique, d'abandonner enfin cette désignation collective commode d' « école franco-belge », afin de rendre à la part purement belge des Bériot-Vieuxtemps-Léonard-Massart-Ysaye-Marsick-Thomson-Rémy-Parent les droits qui lui reviennent ? Laissons aux historiens futurs le soin de répondre à cette question. Une monographie du violoniste liégeois Adolphe Pott, qui se donne pour objectif de séparer nettement l'école belge de l'école française, est à paraître prochainement sous le titre *L'École belge de violon et les violonistes belges*. [Il ne semble pas que ce livre ait finalement paru, NDT]

Andante

Solo

I *pp a piacere*

II *a tempo* *cresc. - f* *risoluto* *brillante* *cresc.* 10

III *Vappassionato* *ff* *sforz.*

IV *forza* *ff* *p* *cresc.*

V *brillante* *sforz.* *p*

VI *sforz.* *p* *sforz.* *p* *pp*

VII *poco cresc.* *dimin.* *mf* *f cresc.* *ff energico*

VIII *sempre ff*

IX *sempre fortissimo*

X *Un poco in modo di recitativo* *molto espress.* *a tempo* *forza* *a tempo* *p a piacere* *sforz.* *p* *pp* *sforz.*



XI *a tempo* *poco riten.* *a tempo* *ritard.* *tr* 12

Detailed description of the musical score: The score consists of 11 staves, labeled I through XI. It begins with the tempo marking 'Andante' and a 'Solo' instruction. Staff I starts with 'pp a piacere'. Staff II includes 'a tempo', 'cresc. - f', 'risoluto', and 'brillante' with a 'cresc.' marking and a '10' measure indicator. Staff III is marked 'Vappassionato' and 'ff', with a 'sforz.' marking. Staff IV has 'forza', 'ff', 'p', and 'cresc.'. Staff V is 'brillante', 'sforz.', and 'p'. Staff VI has 'sforz.', 'p', 'sforz.', 'p', and 'pp'. Staff VII includes 'poco cresc.', 'dimin.', 'mf', 'f cresc.', and 'ff energico'. Staff VIII is 'sempre ff'. Staff IX is 'sempre fortissimo'. Staff X is 'Un poco in modo di recitativo molto espress.', 'a tempo', 'forza', 'a tempo', 'p a piacere', 'sforz.', 'p', 'pp', and 'sforz.'. Staff XI has 'a tempo', 'poco riten.', 'a tempo', 'ritard.', and 'tr' with a '12' measure indicator. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and slurs, along with various fingering and breath marks.



N. B. : Dans les exemples suivants, on a écrit le *rubato* sans se soucier de sa concordance exacte avec la mesure.

I. 2 En accélérant I. 3 En élargissant

II. 3-4 Commencer lentement, *string.* jusqu'au milieu du passage en accords, *allargando* sur les trois derniers accords. Dernier accord en poussant et brisé:

III. 1 à peu près:  III. 2 Les croches chantées, avec élan. III. 3 

portamento entre les deux ré:  III. 4 croches régulières

IV. 1  IV. 3 comme III. 3, et aussi: 

V. 1  V. 2 toute la mesure très large V. 3 Silence plus long. *cresc* très expressif

VI. 1 vibrato intense sur le *sf*, avec précipitation  VI. 2 très *calando*, tenir le do dièse plus longtemps

À partir de VI. 3, calme cantilène. *cresc* expressif à partir de la 2ème moitié de VI. 4 seulement

VII. 1 

L'énergie victorieuse des sommets à VII. 6, VIII. 3 et IX. 2 sera mieux rendue par le 3ème doigt que par le faible 4ème. Le retour en arrière du doigt sur la note suivante devra dans ce cas s'effectuer sans glissade, par un saut.

VIII. 1 à peu près:  VIII. 2 Les deux noires larges

IX. 1 idem

Par comparaison, à X. 1, les deux croches exactement deux fois plus vite.

Ensuite:  X. 2 Respecter le *a tempo*, donc pas trop lent

Après le point d'orgue, à nouveau plus libre  X. 3 la croche comme à X. 1

Moderato.

XII *pp* *con molta espressione* *cresc*

XIII II *sf* *dim.* *sf* *poco*

XIV *cresc.* *sf* *mf* *a tempo*

XV *cresc.*

XVI *ff forza* *ff*

XII. 1 Commencer strictement en mesure, suivre le rythme de l'accompagnement



XIII. 2 le ré avec une expression débordante

XIII. 3 comme XII. 4



XIV. 3 point culminant XIV. 4—XV. 3 *cresc* sur chacun des traits d'octaves chromatiques; donc recommencer chaque fois *p* sur mi

XII. 2

Triolets réguliers, ne pas jouer ainsi:




XII. 4 : *sf* explosif, de plus en plus agité


IX – R. Schumann, *Sonate pour piano et violon* op. 121, 3^{ème} mouvement



Les deux sonates pour violon de **Schumann** sont parmi ses meilleures œuvres du point de vue de la qualité d'invention musicale. La raison pour laquelle elles sont si rarement jouées, et pour laquelle leur effet sur l'auditeur reste très loin de correspondre à la valeur interne des deux œuvres, est à mon avis leur tessiture peu violonistique, au son peu séduisant. Dans le premier et le dernier mouvement de l'op. 121, le ré⁵ et le mi⁵ sont rarement atteints, et toujours dans des traits rapides. Dans le second et le troisième mouvement, le violon ne sort pas de la première position. Les thèmes principaux sont situés autour des deux cordes les moins favorables, celles de la et de ré. S'y ajoute le fait que le piano est d'une écriture assez massive, et souvent à l'unisson avec le violon. Le dernier mouvement de la sonate en ré mineur, en particulier, pourrait avoir comme devise « Peine d'amour perdues ». Si le violoniste ne veut pas être submergé par les vagues du piano à certains endroits importants, il est contraint de grimper dans les positions les plus hautes de la corde de sol, plus sonore, et d'ignorer la corde de ré. Le troisième mouvement de l'op. 121, reproduit ci-après, est la seule exception à ce défaut compositionnel. Le violon, malgré la préférence pour les cordes médianes, peut mieux y faire valoir ses droits, car le piano y est bien plus transparent que dans les autres mouvements. C'est un joyau précieux, un lied schumannien pour le violon, sans une note en trop, sans remplissage : de l'inspiration pure. Et rempli d'atmosphères contrastées, de la simplicité la plus intérieure à la tragédie la plus pathétique. Un destin devenu musique – le destin de Schumann.

I – III Marsick jouait les pizz. du thème principal avec le violon sous le bras, un peu comme une guitare. Tous les pizz. doivent alors être faits avec le pouce. La surface de contact plus large améliore la qualité du son et en augmente la quantité. Je pense donc que cette tenue apporte suffisamment d'avantages pour justifier qu'on l'utilise. Il faut seulement veiller à ne pas toucher les cordes voisines lorsqu'il n'y a qu'un seul son à jouer. Un bref vibrato rapide ennoblit aussi le son du pizz. La seconde fois, au « col arco », l'indication trait-point vient de Schumann lui-même. On sépare donc les croches les unes des autres en soulevant presque imperceptiblement l'archet, sans qu'elles perdent toutefois leur caractère expressif et chantant.


VII – IX La variation en doubles-cordes un peu plus animée. Les démanchés comme ceux de **VII.5**, **VIII.3**, **4**, **IX.2**, **3**, rapides et imperceptibles.


VII.6 L'original est . Je m'autorise à ne tenir le la qu'une double-croche, car sinon,

pour libérer le ré à vide sans quitter le la , il faut faire un mouvement latéral de la main qui fait monter le la, qui devient donc faux.

De même, à **IX.7**, j'arpège :  au lieu de . Je considère que ces petites

modifications sont non seulement permises, mais même nécessaires, si on obtient ainsi d'importants bénéfiques sonores.

Malheureusement on ne peut éviter le passage de quinte à **IX.2** , tandis

qu'on peut contourner la difficulté à **VIII.3** avec ce doigté : .


Le passage central qui suit est un mélange extrêmement étrange entre une mutation rythmique du

thème principal du second mouvement 

et une variante mineure du motif principal du 3^{ème} mouvement 

L'alternance subite entre les deux thèmes si différents en atmosphère et en dynamique confère à cet épisode le caractère d'une expérience personnelle immédiate, comme une vision inquiétante. **X.8** Comme dans le quatuor avec piano, l'indication « *am Steg* » (sur le chevalet) vient d'une confusion. Ce doit être « *am Griffbrett* » (sur la touche), seule manière d'obtenir le son lointain qui est voulu ici.

Puis apparaît le motif autonome **XII.1 – XIII.3**, expression d'une douleur touchante, résignée, qui voit venir l'évènement sans pouvoir l'empêcher.

XIII.3  tentative pour se relever, mais c'est en vain.



Et à nouveau la tristesse infinie devant l'inéluctable



Mais au lieu de revenir en mi mineur, une modulation inattendue nous ramène vers le sol majeur réconciliateur. Les lourds nuages se déchirent, le motif principal réapparaît dans le tempo initial, réconcilié, plein de la croyance dans une force supérieure qui mènera notre destin vers le Bien. C'est comme un chant de triomphe de l'amour, dont l'énergie l'emporte sur tout.

Dans la belle Coda rêveuse, on entend au piano, dans la pédale de sol qui se maintient résolument jusqu'au bout, le souvenir assourdi du scherzo



(qui est souvent trop peu mise en relief)

Et le soupir retenu, d'une douceur infinie, qui termine le mouvement



XV.2 Pas de *portamento* entre



. Le coup d'archet original, faux à coup sûr, est le suivant :



Un coup d'œil sur les deux expositions du thème au début du mouvement, sur les silences de séparation et sur la construction en levée du motif qu'ils produisent, suffit pour reconnaître l'absurdité de ce coup d'archet original. **XVII.7** La pédale de sol toujours dans un *portato* moelleux, sans accent.

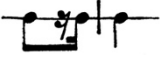
XVIII.6 Un *portamento* sur le mi est possible uniquement si on le pressent plutôt qu'on ne l'entend, donc au maximum sur un ton ou un demi-ton.

Je n'ai jamais pu me défaire de l'impression que Schumann, pendant la composition de ce mouvement central, avait devant les yeux son tragique destin. Je n'ai jamais pu le jouer sans éprouver ce profond et douloureux sentiment d'empathie.

X – Johannes Brahms, Sonate op. 78 en sol majeur, 3^{ème} mouvement

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville
(Paul Verlaine)

Cette sonate, composée en 1878 par **Brahms**, fut jouée pour la première fois en public l'année suivante à Vienne par **Joachim** et le compositeur. Le dernier mouvement, imprimé ici, utilise comme thème principal la première partie du *Regenlied* (Chant de pluie) de l'op. 59. On peut désigner le rythme

 comme le motif de la goutte isolée qui tombe irrégulièrement sur la figure de basse régulière qui évoque les masses d'eau qui ruissellent :



Ce rythme semble avoir séduit **Brahms** car nous le trouvons dans chacun des trois mouvements. Mais il ne prend cette forme descriptive que dans le dernier mouvement, où il s'adapte à l'atmosphère particulière du texte du *Regenlied*. Pour celui qui connaît ce contexte, il y a donc un programme en arrière-plan de ce mouvement : l'image de la pluie monotone, qui coule de manière ininterrompue, dans une atmosphère mélancolique. Le thème, dans sa résignation lasse, dans la monotonie engourdissante de sa mélodie et de sa dynamique, possède un charme particulier, semblable à celui d'un chant populaire ancestral et à moitié oublié. Il sort difficilement de la tête, et Brahms lui-même a utilisé le même thème pour le lied suivant dans son recueil. **Clara Schumann** elle aussi pensait que l'on pouvait « garder [cette mélodie] en tête toute la journée »¹⁸ et **Elisabeth von Herzogenberg** écrivait à Brahms : « Hier j'ai mis mes faibles forces sur le vieux *Regenlied*, mais ça résistait à l'intérieur de moi, et j'ai commencé à pleurer. »¹⁹

Deux choses principales sont nécessaires pour transcrire en sons cette atmosphère particulière : d'abord, être sûr de prendre le tempo général qui correspond à l'image que l'on a en tête ; ensuite, utiliser des types de dynamiques qui favorisent cette atmosphère. Brahms avait d'abord indiqué seulement *Allegro moderato*, puis il a ajouté par la suite l'adjectif *molto*, probablement parce que le tempo lui a semblé trop rapide lors des premières répétitions. Ceci devrait donner à réfléchir à ceux qui voient ce mouvement comme « entraînant » ou « plein de tempérament ». On ne peut faire « de l'effet » avec l'interprétation de ce mouvement qu'en dénaturant son contenu. La morne mélancolie que le bruit monotone des gouttes d'eau qui tombent fait gonfler dans notre cœur, cette tristesse que fait surgir l'analogie inconsciente entre un phénomène naturel et le cours de notre propre vie, soumis lui aussi à des lois immuables, cette dépression morale qui correspond à la dépression atmosphérique, réclament nécessairement un tempo « sans tempérament », contemplatif, introspectif, comme dans un demi-sommeil.

Les indications dynamiques de l'auteur ne laissent, elles non plus, planer aucun doute sur le fait que c'est une sonorité contenue, doucement colorée, aux reflets pâles qui est souhaitée. En faveur de cette idée, les nombreux *dolce*, *dolcissimo*, *sempre p*, *più p*, ainsi que la rareté des indications *f*.

¹⁸ Max KALBECK: *Johannes Brahms*, vol. II (Berlin, 1908)

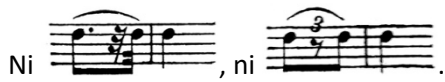
¹⁹ *Correspondance Brahms-Herzogenberg*, vol. II (Berlin, 1907, en allemand)

Allegro molto moderato (♩: 88 - 96) *)

The musical score consists of 14 staves, labeled I through XIV. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro molto moderato' with a metronome marking of 88-96. The score includes various musical notations such as dynamics (p, dolce, sempre p, più p, poco cresc., leggiero, poco f), articulation (accents, slurs), and fingering (numbers 1-4, 0). It also features Roman numerals (I, II, III, IV) and a trill (tr) in the final measure of staff XIV.

*) Les indications d'interprétation ajoutées par moi sont soit imprimées en plus petits caractères, soit placées entre parenthèses, afin de les différencier des indications originales. (C. F.)

Levée de **I.1** : le motif « de la goutte d'eau » pas trop court, mais rythmiquement exact.



I.3 légèrement séparer chaque temps.

III.1 Pas de *cresc.* sur le premier temps.

III.4 – IV.2 Partie supérieure de l'archet

Idem sur **VII.1** et **VII.3**

VIII.4 Le second thème *con morbidezza*, d'une mélancolie gracieuse.

IX.1 précis, les doubles-croches pas trop rapides. **IX.4** *saltando* avec peu d'archet, sans sauter plus que nécessaire

X.3 Pas d'accent sur la tierce mi-sol

XI.1 Un peu plus vif dans le caractère, avec une tentative d'animation qui se perd cependant à **XII.2** dans la sensibilité souple du retour du second thème.

Bien observer le *cresc. p* à **XII.1 – 2** ; au contraire, pas de *cresc.* sur **XII.4**

XIV.2 À l'inverse de précédemment, cette fois *decresc. p*

Tempo Imo

XV *espress. dolce*

XVI *pp dolce*

XVII *poco calando dim. molto* *in tempo* *p*

XVIII *p*

XIX *dolce*

XX *piu p* *p*

XXI *sempre p*

XXII

XXIII *p espress.*

XXIV *p*

XXV *espress.*

XXVI *p*

XXVII *mf cresc*

XXVIII *f*

XXIX *f*

Detailed description of the musical score: The score consists of 15 staves of music, numbered XV to XXIX. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Tempo Imo'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Articulations include accents and slurs. Specific markings include 'espress. dolce', 'poco calando', 'dim. molto', 'in tempo', 'sempre p', 'mf cresc', and 'f'. Roman numerals I-IV are placed above some notes, likely indicating fingerings or positions. The notation includes various clefs, accidentals, and slurs.

XV.1 Le ré un peu allongé

XVI.2 la plus grande douceur sur le si. Le risque d'une accentuation injustifiée sur le motif de la « goutte d'eau » sur le quatrième temps de **XV.2, 3, 4** et **XVI.3, 4** est grand en raison du coup d'archet sur trois temps qui précède. Prudence donc !

XVII.1, 2 *poco calando*

XXIII.1, 2 Ici, au retour du thème de l'*Adagio* en doubles-cordes, le *p* indiqué n'est pas à prendre trop au pied de la lettre, donc plutôt *mf*. À partir de **XXIII.4**, plus animé.

XXIV.4 – XXV.1 Se retirer, pour pouvoir ensuite revenir en reprenant le thème du piano.

XXVII.4 avec levée : le motif de l'*Adagio*, transformé rythmiquement n'est pas favorablement arrangé au piano. Il faut absolument faire ressortir le thème à la basse :



sans quoi les figurations du violon **XXVIII.3 – XXVIII.1** sonnent trop stridentes.

Au cours de la puissante montée dynamique et agogique, on rencontre un premier sommet sur le mi bémol à **XXIX.1**,

XXX

 XXXI *tranquillo*

 XXXII *(poco cal. . . III₂ i.t.)*

 XXXIII *poco calando*

 XXXIV *in tempo (primo)*

 XXXV

 XXXVI *cresc.*

 XXXVII

 XXXVIII *poco rit.* *Più moderato*

 XXXIX *dim.* *dolcissimo*

 XL *pp* *cresc.*

 XLI *p* *pp*

 XLII *espress.* *pp* *espr.*

 XLIII *poco rit.*

 XLIV *p* *poco rit.*

puis le point culminant, la bémol, à **XXX.2**.

La retombée de la mélodie coïncide avec le reflux dynamique et agogique, jusqu'au *tranquillo* de **XXXI.2**. Éviter tout accent sur le quatrième temps.

XXXII.2 *poco calando* au piano. Le violon reprend le tempo *tranquillo*

XXXIII.1 accent pathétique, très expressif sur le fa. **XXXIII.3 – 4** *poco calando*

XXXIV.1 retour du thème de la pluie, dont le caractère change cependant fondamentalement après la deuxième mesure. Plus de résignation sourde, mais une rébellion contre le destin, qui semblait inéluctable au départ.

Sommet à **XXXVII.2**, avec un accent pathétique sur le si bémol. À **XXXVII.3, 4** *cresc.* plus modéré, puis accalmie définitive avec une distinction nette entre triolets et croches à **XXXVIII.1**. Dans le sol majeur qui suit, le soleil du soir sort enfin de derrière les nuages, doux mais victorieux. Aussi doux que possible.

XXXIX.1, 2 Le contrepoint au thème du second mouvement (joué au piano) dans le dernier tiers de l'archet, doux au point d'être presque imperceptible.

XLI.3, 4 Les croches légères et doucement soulevées. Fragments de thèmes isolés jusqu'à **XLIII.2**, à la fois sommet et conclusion, avec accent pathétique sur le si, puis *poco rit.*

À partir de **XLIII.4**, dans l'épilogue, tous les durs combats du passé défilent à nouveau devant nos yeux, transfigurés par la clarté réconciliatrice du souvenir, dans la douceur de sol majeur, comme un sourire entre les larmes. Ainsi s'achève ce morceau de musique humaine au sens le plus noble du terme.

XI – Arthur Schnabel, Cinq pièces en forme de Suite pour violon seul (manuscrit), 3^{ème} pièce

J'ai déjà exprimé mes réserves sur le genre de la sonate pour violon seul en général (voir pp. 183 et suivantes). Même dans la présente œuvre, les éléments harmoniques semblent sentis de manière plus cérébrale qu'acoustique, et davantage perceptibles par l'oreille intérieure que par l'oreille extérieure. Considérons par exemple le passage suivant et rangeons chaque son dans sa tonalité, nous obtenons cette image :



Ce processus mental complexe n'est possible que pour l'auditeur qui, non seulement saisit chaque son et complète les éléments harmoniques manquants, mais aussi anticipe le développement futur et garde en mémoire les enchaînements de sons qui viennent de se produire : autrement dit, pour l'auditeur qui connaît précisément la pièce. Chaque création d'une œuvre de ce genre est donc un coup d'épée dans l'eau, un essai qui n'a pas les moyens de sa réussite, car l'auditeur, faute de préparation, ne peut percevoir consciemment la cohérence du tout. C'est pourquoi les sonates pour violon seul modernes sont généralement jugées ennuyeuses et incompréhensibles ; seul peut les comprendre celui qui est déjà familiarisé avec toutes les tournures harmoniques, modulantes et mélodiques de l'œuvre.

Lorsqu'on interroge les compositeurs qui s'expriment à travers ce genre sur la raison de cette préférence, on constate souvent qu'il s'agit d'une protestation nette contre la complexité de l'appareil orchestral moderne, contre l'écriture du début du vingtième siècle. À cette époque : préférence pour des moyens d'expression nouveaux et exotiques (**Strauss, Mahler**), partitions extrêmement complexes (**Reger**). Aujourd'hui : Limitation à un seul instrument, de plus peu autonome, retour volontaire au caractère primitif de la composition monodique. Finalement : plus d'effet de mode encore, protestation contre le comportement inverse en guise de nécessité intérieure.

Fixer les doigtés les plus pertinents dans une œuvre comme celle-ci, qui ne tient la plupart du temps aucun compte des caractéristiques naturelles de l'instrument et de la main, réclame avant tout une capacité à se servir des enharmonies pour trouver les enchaînements les plus commodes. On observera à cet égard (3a), (5a), (29a), (31a), 32a), etc.

Toute la suite est notée sans barres de mesure. Délivrée de cet obstacle (au moins visuel), la mélodie peut commencer à croître et à mourir en suivant uniquement ses propres lois de développement. L'exécution devient ainsi plus libre, plus naturelle, le rythme plus varié, plus captivant. On s'habitue très vite à l'absence de ce corset qu'est la barre de mesure, on la ressent comme une libération, qui favorise la création d'une atmosphère. **Les signes d'altération, dans une musique sans mesure, valent seulement pour la note qui les porte. Les bécarrés sont donc en principe superflus ; on ne les indique que par précaution, si le risque d'une erreur semble exister.**

L'importance que le compositeur de cette œuvre accorde aux silences, ces « sons qui se taisent », se manifeste dans la partition elle-même par l'extraordinaire variété des durées temporelles et dans la

précision de la notation de chaque interruption. Le joueur a au départ l'impression d'une intention un peu artificielle, qui serait plus l'effet d'un calcul extérieur que d'une nécessité intérieure. Mais en connaissant mieux l'œuvre, on commence à mieux comprendre l'idée que l'auteur se fait du sens de ces interruptions du son. Pour **Schnabel**, les silences sont plutôt ici « *le silence*²⁰ », au sens de **Maeterlinck**, non pas quelque chose de muet, mais d'inexprimé, le lourd et oppressant contenu d'un silence entre deux êtres humains qui cheminent ensemble et ont beaucoup, beaucoup trop de choses à se dire. Le retour du son fait l'effet d'une délivrance, car la parole est justement là pour adoucir, édulcorer, dissimuler les pensées qui éclatent impitoyablement dans le silence. Dans cette œuvre, les silences servent à élaborer intérieurement et digérer ce que l'on vient d'entendre, à préparer et anticiper ce qui va venir ; ils sont remplis de sens, en gestation de contenu.

Ce qui nous captive surtout ici du point de vue instrumental est la tentative de pousser plus loin la technique du *pizzicato*. Celui-ci était considéré jusqu'à présent comme un intermédiaire entre son et bruit, entre harpe et timbales, donc dans une certaine mesure comme un son bruiteux sans prétention expressive. Schnabel tente d'insuffler une vie intérieure, spirituelle à ce moyen primitif. Y parvient-il ? Sur le papier oui ; du point de vue acoustique, à peine. L'âme du son est avant tout dans sa continuité, qui, lorsqu'on pince une corde, est exclue par avance. S'il s'agit d'accords, on peut favoriser la résonance jusqu'à un certain point, en utilisant l'élan du bras droit. Mais dans les figures comme celles qui commencent à (24a), où en raison de la brièveté des valeurs, le pouce doit s'appuyer contre le coin de la touche pour stabiliser la main, le son ne peut être que sec et sourd. Il y a là un fossé entre l'intention et l'effet obtenu, car le compositeur, par ce moyen, cherchait justement à obtenir l'atmosphère de demi-clarté un peu irréelle et inconsciente qui caractérise ce passage. À cela s'ajoute le fait qu'un *pizzicato* de violon ne peut sonner de manière satisfaisante dans une grande salle que s'il n'entre pas en concurrence avec des sons soutenus, comme par exemple dans le scherzo du quatuor à cordes de **Debussy**. Mais même mêlé à un autre instrument de résonance comme le piano, il sonne comme un corps étranger. Dans le mouvement pour violon seul dont nous nous occupons ici, c'est l'alternance entre sons frottés et sons pincés qui est fatale aux seconds. Ah, si seulement il existait une pédale sur le violon ! Sans cela, le son du *pizzicato*, à peine né, a déjà disparu, et la belle idée du compositeur est abîmée par l'insuffisance des moyens utilisés.

L'œuvre présente est caractéristique de la précision méticuleuse (pour ne pas dire pinailleuse) avec laquelle les compositeurs contemporains, à la différence des classiques anciens et nouveaux, font connaître leurs prescriptions dynamiques, agogiques et esthétiques. Dans ce type de musique, qui repose en grande partie sur la couleur et l'atmosphère, qui est le plus souvent dépourvue de thématique claire, au sens traditionnel, qui renferme tant de sons inexprimés ou perdus, et dans laquelle dominent les contours flous et la demi-pénombre, les indications qui dépeignent l'atmosphère sont un guide précieux vers l'univers intérieur du compositeur. Mais même sans elles, on appréciera et l'on aimera cette œuvre si l'on se donne la peine d'y entrer en profondeur. Bien qu'elle emprunte des voies parfois impraticables du point de vue de la technique violonistique, les problèmes qu'il s'agit de résoudre n'en sont pas moins excitants et nouveaux. Les couleurs sont douces, presque estompées, le son est parfois mystérieux jusqu'à la limite de l'audible, le tout teinté de reflets doucement nostalgiques et romantiques.

²⁰ En français dans le texte

III. Stück.

Zart und anmutig, durchaus ruhig ♩ = 69 - 76 *)

pp (rund) ①

Dämpfer nehmen pizz. ②

arco liedartig ③

langsam ten. ④

i.Z. ⑤

mit lieblich innigem Ausdruck, immer ein wenig sanft-traurig

mp zärtlich singend, ⑥

stets leise ⑦

pp ⑧

pp ⑨

pp ⑩

pp ⑪

pp ⑫

pp ⑬

pp ⑭

pp ⑮

pp ⑯

pp ⑰

pp ⑱

pp ⑲

pp ⑳

pp ㉑

pp ㉒

pp ㉓

pp ㉔

pp ㉕

pp ㉖

pp ㉗

pp ㉘

pp ㉙

pp ㉚

pp ㉛

pp ㉜

pp ㉝

pp ㉞

pp ㉟

pp ㊱

pp ㊲

pp ㊳

pp ㊴

pp ㊵

pp ㊶

pp ㊷

pp ㊸

pp ㊹

pp ㊺

pp ㊻

pp ㊼

pp ㊽

pp ㊾

pp ㊿

pp 1

pp 2

pp 3

pp 4

pp 5

pp 6

pp 7

pp 8

pp 9

pp 10

pp 11

pp 12

pp 13

pp 14

pp 15

pp 16

pp 17

pp 18

pp 19

pp 20

pp 21

pp 22

pp 23

pp 24

pp 25

pp 26

pp 27

pp 28

pp 29

pp 30

pp 31

pp 32

pp 33

pp 34

pp 35

pp 36

pp 37

pp 38

pp 39

pp 40

pp 41

pp 42

pp 43

pp 44

pp 45

pp 46

pp 47

pp 48

pp 49

pp 50

pp 51

pp 52

pp 53

pp 54

pp 55

pp 56

pp 57

pp 58

pp 59

pp 60

pp 61

pp 62

pp 63

pp 64

pp 65

pp 66

pp 67

pp 68

pp 69

pp 70

pp 71

pp 72

pp 73

pp 74

pp 75

pp 76

pp 77

pp 78

pp 79

pp 80

pp 81

pp 82

pp 83

pp 84

pp 85

pp 86

pp 87

pp 88

pp 89

pp 90

pp 91

pp 92

pp 93

pp 94

pp 95

pp 96

pp 97

pp 98

pp 99

pp 100

pp 101

pp 102

pp 103

pp 104

pp 105

pp 106

pp 107

pp 108

pp 109

pp 110

pp 111

pp 112

pp 113

pp 114

pp 115

pp 116

pp 117

pp 118

pp 119

pp 120

pp 121

pp 122

pp 123

pp 124

pp 125

pp 126

pp 127

pp 128

pp 129

pp 130

pp 131

pp 132

pp 133

pp 134

pp 135

pp 136

pp 137

pp 138

pp 139

pp 140

pp 141

pp 142

pp 143

pp 144

pp 145

pp 146

pp 147

pp 148

pp 149

pp 150

pp 151

pp 152

pp 153

pp 154

pp 155

pp 156

pp 157

pp 158

pp 159

pp 160

pp 161

pp 162

pp 163

pp 164

pp 165

pp 166

pp 167

pp 168

pp 169

pp 170

pp 171

pp 172

pp 173

pp 174

pp 175

pp 176

pp 177

pp 178

pp 179

pp 180

pp 181

pp 182

pp 183

pp 184

pp 185

pp 186

pp 187

pp 188

pp 189

pp 190

pp 191

pp 192

pp 193

pp 194

pp 195

pp 196

pp 197

pp 198

pp 199

pp 200

pp 201

pp 202

pp 203

pp 204

pp 205

pp 206

pp 207

pp 208

pp 209

pp 210

pp 211

pp 212

pp 213

pp 214

pp 215

pp 216

pp 217

pp 218

pp 219

pp 220

pp 221

pp 222

pp 223

pp 224

pp 225

pp 226

pp 227

pp 228

pp 229

pp 230

pp 231

pp 232

pp 233

pp 234

pp 235

pp 236

pp 237

pp 238

pp 239

pp 240

pp 241

pp 242

pp 243

pp 244

pp 245

pp 246

pp 247

pp 248

pp 249

pp 250

pp 251

pp 252

pp 253

pp 254

pp 255

pp 256

pp 257

pp 258

pp 259

pp 260

pp 261

pp 262

pp 263

pp 264

pp 265

pp 266

pp 267

pp 268

pp 269

pp 270

pp 271

pp 272

pp 273

pp 274

pp 275

pp 276

pp 277

pp 278

pp 279

pp 280

pp 281

pp 282

pp 283

pp 284

pp 285

pp 286

pp 287

pp 288

pp 289

pp 290

pp 291

pp 292

pp 293

pp 294

pp 295

pp 296

pp 297

pp 298

pp 299

pp 300

pp 301

pp 302

pp 303

pp 304

pp 305

pp 306

pp 307

pp 308

pp 309

pp 310

pp 311

pp 312

pp 313

pp 314

pp 315

pp 316

pp 317

pp 318

pp 319

pp 320

pp 321

pp 322

pp 323

pp 324

pp 325

pp 326

pp 327

pp 328

pp 329

pp 330

pp 331

pp 332

pp 333

pp 334

pp 335

pp 336

pp 337

pp 338

pp 339

pp 340

pp 341

pp 342

pp 343

pp 344

pp 345

pp 346

pp 347

pp 348

pp 349

pp 350

pp 351

pp 352

pp 353

pp 354

pp 355

pp 356

pp 357

pp 358

pp 359

pp 360

pp 361

pp 362

pp 363

pp 364

pp 365

pp 366

pp 367

pp 368

pp 369

pp 370

pp 371

pp 372

pp 373

pp 374

pp 375

pp 376

pp 377

pp 378

pp 379

pp 380

pp 381

pp 382

pp 383

pp 384

pp 385

pp 386

pp 387

pp 388

pp 389

pp 390

pp 391

pp 392

pp 393

pp 394

pp 395

pp 396

pp 397

pp 398

pp 399

pp 400

pp 401

pp 402

pp 403

pp 404

pp 405

pp 406

pp 407

pp 408

pp 409

pp 410

pp 411

pp 412

pp 413

pp 414

pp 415

pp 416

pp 417

pp 418

pp 419

pp 420

pp 421

pp 422

pp 423

pp 424

pp 425

pp 426

pp 427

pp 428

pp 429

pp 430

pp 431

pp 432

pp 433

pp 434

pp 435

pp 436

pp 437

pp 438

pp 439

pp 440

pp 441

pp 442

pp 443

pp 444

pp 445

pp 446

pp 447

pp 448

pp 449

pp 450

pp 451

pp 452

pp 453

pp 454

pp 455

pp 456

pp 457

pp 458

pp 459

pp 460

pp 461

pp 462

pp 463

pp 464

pp 465

pp 466

pp 467

pp 468

pp 469

pp 470

pp 471

pp 472

pp 473

pp 474

pp 475

pp 476

pp 477

pp 478

pp 479

pp 480

pp 481

pp 482

pp 483

pp 484

pp 485

pp 486

pp 487

pp 488

pp 489

pp 490

pp 491

pp 492

pp 493

pp 494

pp 495

pp 496

pp 497

pp 498

pp 499

pp 500

pp 501

pp 502

pp 503

pp 504

pp 505

pp 506

pp 507

pp 508

pp 509

pp 510

pp 511

pp 512

pp 513

pp 514

pp 515

pp 516

pp 517

pp 518

pp 519

pp 520

pp 521

pp 522

pp 523

pp 524

pp 525

pp 526

pp 527

pp 528

pp 529

pp 530

pp 531

pp 532

pp 533

pp 534

pp 535

pp 536

pp 537

pp 538

pp 539

pp 540

pp 541

pp 542

pp 543

pp 544

pp 545

pp 546

pp 547

pp 548

pp 549

pp 550

pp 551

pp 552

pp 553

pp 554

pp 555

pp 556

pp 557

pp 558

pp 559

pp 560

pp 561

pp 562

pp 563

pp 564

pp 565

pp 566

pp 567

pp 568

pp 569

pp 570

pp 571

pp 572

pp 573

pp 574

pp 575

pp 576

pp 577

pp 578

pp 579

pp 580

pp 581

pp 582

pp 583

pp 584

pp 585

pp 586

pp 587

pp 588

pp 589

pp 590

pp 591

pp 592

pp 593

pp 594

pp 595

pp 596

pp 597

pp 598

pp 599

pp 600

pp 601

pp 602

pp 603

pp 604

pp 605

pp 606

pp 607

pp 608

pp 609

pp 610

pp 611

pp 612

pp 613

pp 614

pp 615

pp 616

pp 617

pp 618

pp 619

pp 620

pp 621

pp 622

pp 623

pp 624

pp 625

pp 626

pp 627

pp 628

pp 629

pp 630

pp 631

pp 632

pp 633

pp 634

pp 635

pp 636

pp 637

pp 638

pp 639

pp 640

pp 641

pp 642

pp 643

pp 644

pp 645

pp 646

pp 647

pp 648

pp 649

pp 650

pp 651

pp 652

pp 653

pp 654

pp 655

pp 656

pp 657

pp 658

pp 659

pp 660

pp 661

pp 662

pp 663

pp 664

pp 665

pp 666

pp 667

pp 668

pp 669

pp 670

pp 671

pp 672

pp 673

pp 674

pp 675

pp 676

pp 677

pp 678

pp 679

pp 680

pp 681

pp 682

pp 683

pp 684

pp 685

pp 686

pp 687

pp 688

pp 689

pp 690

pp 691

pp 692

pp 693

pp 694

pp 695

pp 696

pp 697

pp 698

pp 699

pp 700

pp 701

pp 702

pp 703

pp 704

pp 705

pp 706

pp 707

pp 708

pp 709

pp 710

pp 711

pp 712

pp 713

pp 714

pp 715

pp 716

pp 717

pp 718

pp 719

pp 720

pp 721

pp 722

pp 723

pp 724

pp 725

pp 726

pp 727

pp 728

pp 729

pp 730

pp 731

pp 732

pp 733

pp 734

pp 735

pp 736

pp 737

pp 738

pp 739

pp 740

pp 741

pp 742

pp 743

pp 744

pp 745

pp 746

pp 747

pp 748

pp 749

pp 750

pp 751

pp 752

pp 753

pp 754

pp 755

pp 756

pp 757

pp 758

pp 759

pp 760

pp 761

pp 762

pp 763

pp 764

pp 765

pp 766

pp 767

pp 768

pp 769

pp 770

pp 771

pp 772

pp 773

pp 774

pp 775

pp 776

pp 777

pp 778

pp 779

pp 780

pp 781

pp 782

pp 783

pp 784

pp 785

pp 786

pp 787

pp 788

pp 789

pp 790

pp 791

pp 792

pp 793

pp 794

pp 795

pp 796

pp 797

pp 798

pp 799

pp 800

pp 801

pp 802

pp 803

pp 804

pp 805

pp 806

pp 807

pp 808

pp 809

pp 810

pp 811

pp 812

pp 813

pp 814

pp 815

pp 816

pp 817

pp 818

pp 819

pp 820

pp 821

pp 822

pp 823

pp 824

pp 825

pp 826

pp 827

pp 828

pp 829

pp 830

pp 831

pp 832

pp 833

pp 834

pp 835

pp 836

pp 837

pp 838

pp 839

pp 840

pp 841

pp 842

pp 843

pp 844

pp 845

pp 846

pp 847

pp 848

pp 849

pp 850

pp 851

pp 852

pp 853

pp 854

pp 855

pp 856

pp 857

pp 858

pp 859

pp 860

pp 861

pp 862

pp 863

pp 864

pp 865

pp 866

pp 867

pp 868

pp 869

pp 870

pp 871

pp 872

pp 873

pp 874

pp 875

pp 876

pp 877

pp 878

pp 879

pp 880

pp 881

pp 882

pp 883

pp 884

pp 885

pp 886

pp 887

pp 888

pp 889

pp 890

pp 891

pp 892

pp 893

pp 894

pp 895

pp 896

pp 897

pp 898

pp 899

pp 900

pp 901

pp 902

pp 903

pp 904

pp 905

pp 906

pp 907

pp 908

pp 909

pp 910

pp 911

pp 912

pp 913

pp 914

pp 915

pp 916

pp 917

pp 918

pp 919

pp 920

pp 921

pp 922

pp 923

pp 924

pp 925

pp 926

pp 927

pp 928

pp 929

pp 930

pp 931

pp 932

pp 933

pp 934

pp 935

pp 936

pp 937

pp 938

pp 939

pp 940

pp 941

pp 942

pp 943

pp 944

pp 945

pp 946

pp 947

pp 948

pp 949

pp 950

pp 951

pp 952

pp 953

pp 954

pp 955

pp 956

pp 957

pp 958

pp 959

pp 960

pp 961

pp 962

pp 963

pp 964

pp 965

pp 966

pp 967

pp 968

pp 969

pp 970

pp 971

pp 972

pp 973

pp 974

pp 975

pp 976

pp 977

pp 978

pp 979

pp 980

pp 981

pp 982

pp 983

pp 984

pp 985

pp 986

pp 987

pp 988

pp 989

pp 990

pp 991

pp 992

pp 993

pp 994

pp 995

pp 996

pp 997

pp 998

pp 999

pp 1000

*) Les crochets : [] servent à délimiter les différentes phrases

(1) Regardons la structure du motif principal : 5 + 6 croches. Toutes les notes sont de même valeur, il faut donc compter à la croche. (2) L'effet de pizzicato est toujours d'une grande importance, comme on le verra plus loin. Le compositeur s'en sert ici pour ancrer la tonalité de base de fa majeur, tandis que plus loin, les pizzicati sont plutôt des touches de couleur expressionnistes. Dans ces deux catégories de pizz., il faut trouver une pureté de son : ne pas laisser sonner des cordes à vide indésirables, et ne pas « pincer » les cordes, mais plutôt les prendre ensemble dans un même grand élan, si le tempo le permet. Ne pas oublier le vibrato de main gauche.

(3) Cette nuance frappante : $\leftarrow ppp$ doit être traduite en termes violonistiques par : « disparaître subitement en tirant sur le mi »


(4) – (5) Les accords **pp** avec peu d'archet, à la pointe en tirant, au talon en poussant.

(6) Élargir, en raison de la modulation imprévue (et laconiquement exprimée) de la bémol mineur vers do bémol majeur.

(7) Conçu en réalité comme un arpège sur 4 cordes, mais il vaut mieux éviter le mi à vide.

(8) Tenir aussi longtemps que possible, tant qu'il reste de l'archet

(9) Nouvelle section (2^{ème} partie, 1^{ère} variation). Plus vif.

(10) Croches courtes. (11) La figure  etc. avec *dim.*, pour ne pas interrompre la ligne mélodique.

De même sur (12) (13) (14) (15)

Tout ce passage, de (12) à l'entrée des doubles-croches, a quelque chose d'épais et de visqueux, en raison de l'écriture peu violonistique, et en même temps de brumeux et d'indéterminé en lui-même. Ceci, ajouté à l'extrême difficulté d'obtenir une claire différenciation entre voix principale et voix secondaire, rend la compréhension très difficile pour l'auditeur. Il faut donc rendre l'exécution aussi claire et transparente que possible.

À partir de (16), en poussant, en luttant, haletant, jusqu'au cri libérateur final de (17).

ff *cresc.* *mf* *f* *piuf*

wesentlich schneller *so schnell wie möglich, gefegt* *streng im Zeitmaß*
ffmp subito

schneller $\text{♩} = 108$ *fff finster, entschlossen* *etwas unruhig*
immer kräftig

fff *Zeit!* *feurig* *frei*
ff

wesentlich langsamer *wieder bewegter* $\text{♩} = 96$ *nach und nach immer mehr verlangsamen* *rit.*
f *mp* *f* *p*

langsam *ruhig* *immer langsam* *energisch* *rit.*
f *p* *f* *f* *piuf*

i.t. sempreff *Etwas langsamer als zu Beginn* $\text{♩} = 60$ *Dämpfer nehmen*
trem. sffffz *(sehr lange)* *pp sehr zart* *(rit.)*

ungefähr 72-88 *wie im Traum, wesenlos, ganz frei und so leise, wie nur möglich,*
viel langsamer *doch stets mit sehr viel Empfindung und Spannung*
pizz. *pppp* *p* *ppp* *(ohne Eile)* *pp*

$\text{♩} = 66$ *sehr ruhig* *rit.*
pppp *rit.* *sehnd* *sehr ausdrucksvoll* *ppp*

etwas unruhiger *wieder ruhig* $\text{♩} = 58$ *schnell, flüchtig*
p *arco (ruhig)* *pizz.* *ten.* *p* *(espr.)* *arco* *pppp*

À partir de (18), on se rue vers l'avant, en renversant tous les obstacles. À partir de (19), le compositeur demande que les notes les plus aiguës, notées fictivement plus longues, soient mises en relief. Tout ce passage est tellement peu violonistique, que ce soit sur le plan du son ou sur celui de la technique d'archet, qu'il est presque impossible d'obtenir une restitution clairement compréhensible, à l'exception du passage (20) – (21). On ne peut distinguer les intentions du compositeur qu'en lisant le texte et en l'entendant intérieurement. (22) – (23) en particulier fait un effet très chaotique : on ne peut presque plus suivre la ligne tant l'écriture est défavorable.

Le tremolo sur l'accord sonne comme une délivrance, et annonce une nouvelle section (3^{ème} partie, 2^{ème} variation). Le thème principal, doux et poétique, revient (23a), mais au lieu de continuer comme au début à la manière d'une mélodie, il est suivi d'accords en pizzicati, comme dans un demi-sommeil rêveur, irréel (24). Il y a là une tentative remarquable de tisser, au moyen des pizz. de violon, la plus douce, la plus fine des toiles d'araignée sonores : « comme en rêve, irréel, très libre et aussi doux que possible » [traduction de l'indication de la partition : *wie im Traum, wesenlos, ganz frei und so leise, wir nur möglich*]. Étendus sur le dos, sur la mousse tendre, nous écoutons pousser, bourdonner, chanter et bruisser le monde des plantes et des animaux de la forêt. Le thème (25) réapparaît comme un souvenir, dans un éclairage irréel (en harmoniques).

(26) – (27) Ces sons de la nature indéterminés, plus proches du bruit, recommencent.

(28) Un appel très doux dans le lointain.

(29) À côté, les ombres de la décomposition : « *am Griffbrett, fahl* » = « sur la touche, pâle ». Un glissando qui en dit long sur (30), une tentative pour retrouver le chemin de la réalité et du bonheur.

(31) On replonge dans la pénombre des rêves

(31a) On se relève à nouveau

(32) Contrepoint expressif à deux voix. On reste obstinément attaché aux visions récurrentes des souhaits et des espoirs inexprimés. Le dernier accord en pizz. à (33) sonne comme une interrogation amère.

Le chant d'adieu se lève à (34), comme une réponse libératrice, douce et légère. De minces fils d'argent, toujours interrompus par des accords en pizz. ou des monosyllabes répétés et sourds. Douceur nostalgique et résignée. Souvenir du passé et des coups du destin déjà surmontés.

Sur (35), technique de pizz. paganinienne.

(36) Début de mélodie (thème principal) à deux voix en fa majeur, qui débouche sur le sol dièse mineur en pizz.

(37) Cri strident – comme un éclat des motifs passés. Conclusion, qui balance entre la mineur et fa majeur, « *bis zur Unhörbarkeit* », « jusqu'à l'inaudible ».

XII – Le rubato dans la musique populaire hongroise pour violon

La musique populaire hongroise navigue entre deux pôles : une rythmique tranchante et une liberté débridée. Dans la *Danse hongroise n°5* de **Brahms-Joachim** par exemple,





les basses immuables



empêchent tout écart par rapport à la marche régulière du rythme.

Le *tempo rubato* ne peut avoir lieu que dans les mouvements introductifs lents et improvisés, les « *Lassu* » (« lent » en français). La forme est celle d'une accélération progressive (*poco a poco accelerando*). Le violoniste hongrois a plus ou moins dans son sang le sens de ces progressions ; les autres nations doivent être éduqués à leur compréhension. C'est le but que visent les exemples qui suivent, dont la notation ne doit toutefois pas être prise trop au pied de la lettre. En particulier, le passage d'une valeur de note à une autre doit être progressif. Le coup d'archet détaché est toujours à moitié court, un intermédiaire entre détaché et martelé. L'appoggiature sur le temps, si caractéristique

de la musique hongroise |  réclame un violent accent, bien sur le temps et non avant, et un certain raccourcissement : | .



Dohnányi transcrit le rubato, dans les « variations tziganes » du 4^{ème} mouvement de son concerto, en écrivant précisément les valeurs voulues :



Un exemple de rubato obtenu grâce à des accents agogiques (^) sur les sommets :



Dans les *Airs bohémiens* de **Sarasate**, la pièce de genre à coloration magyare la plus populaire, les mélismes nationaux peuvent être décrits de la manière suivante :

Sarasate, *Airs bohémiens*

The image displays a musical score for the piece 'Airs bohémiens' by Sarasate. It consists of three systems of music. The first system shows the piano accompaniment (left) and the violin part (right). The piano part includes performance instructions such as 'exécution :', '1', 'V', and '(sur le temps)'. The violin part includes 'exécution :'. The second system continues the piano accompaniment, featuring a section marked 'IV' and '6'. The third system shows the piano accompaniment (left) and the violin part (right). The piano part includes 'exécution :', 'rit.', and 'V'. The violin part includes 'exécution :'. A note at the bottom right of the third system reads: '(donc appoggiature assez longue, accentuée, sur le temps)'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

Index des noms propres

Adler, Guido 14

Alard, Delphin 179, 180, 188

Altmann, Wilhelm 187

d'Ambrosio, Gabriele 179

Arnim, Achim von 103

Auer, Leopold 118, 182, 183, 224

Aulin, Tor 179

Bach, J. S. 14, 15, 26, 33, 36, 37, 41, 42, 48, 50, 56, 62, 79, 84, 90, 96, 100, 102, 104, 107, 116, 121, 178, 180-188, 215, 219 et suivantes, 249

Bach, C. P. E. 37

Baillot, Pierre Marie 30, 49, 104, 107, 119, 194, 250

Bartók, Bela, 188

Baudoin, Charles, 170

Becker, Hugo 159, 163

Bekker, Paul, 8

Beethoven, Ludwig van 9, 12, 19, 36, 37, 39, 40, 42, 47-51, 53-55, 65, 66, 68, 70, 75, 77-79, 81-83, 86, 88-90, 94, 102, 104, 107, 113, 115, 121, 123, 125, 130, 154, 164, 173, 176-180, 183, 185, 186, 188, 209, 215, 239, 249, 256-262, 263

Bériot, Charles de 104, 274

Berlioz, Hector 125, 236

Beyschlag, Adolf 14, 36, 41, 42, 47, 50

Biber, Heinrich 180

Billroth, Theodor 176

Bizet, Georges 104

Bloch, Ernest 188

Boccherini, Luigi 249

Böhm, Joseph 30, 86

Bohnke, Emil 177, 179, 183

Brahms, Johannes 10, 34, 47, 56, 62, 65, 72, 87, 88, 92, 95, 102, 107, 115, 123, 176, 179-181, 185, 187, 188, 249, 286-292, 301

Brentano, Clemens 103

Bridgetower, George 256

Bruch, Max 34, 61, 179, 185, 188

Bull, Ole 141

Bülow, Hans von 74

Burmester, Willy 185

Busch, Adolf 122, 224, 230, 274

Busoni, Ferruccio 88, 178-179, 188, 190

Byron, Lord 103

Capet, Lucien 124, 159, 224

Cartier, J. B. 179

Caruso, Enrico 129

Casals, Pablo 157, 165

Chabrier, Emmanuel 104

Châteaubriand, François-René de 103

Chausson, Ernest 105, 179

Cherubini, Luigi 176

Chopin, Frédéric 97, 102, 136, 185, 187, 188

Conus, Julius 179

Corelli, Arcangelo 50, 57, 180, 190, 249, 250

Cortot, Alfred 123

Coué, Emile 170-173

Couperin, François 186

Dannreuther, Edward, 14

Dalcroze, Jacques 179

David, Ferdinand 45, 118, 179-181, 185, 224, 232, 236, 238

Debussy, Claude 188, 294

Delacroix, Eugène 103

Dessoir, Max 2, 170

Dobrowen, Yssai 187

Dohnányi, Ernst 179, 186, 187, 301

Dvořák, Anton 90, 106, 179, 185-188

Eisner, Bruno 186

Elgar, Edward 179, 186

Elman, Mischa 122, 133, 148, 159, 185, 191, 274

Enesco, Georges 97, 159, 188

Erdmann, Eduard 183

Ernst, Heinrich Wilhelm 103, 114, 121, 179, 185, 232

Fauré, Gabriel 188

Fiorillo, Federigo 185

Flesch, Julius 150

Fragonard, Jean-Honoré 193

Francœur, François 104, 180, 186

Franck, César 104, 123, 188

Frenkel, Stefan 183

Friedmann, Ignaz 184

Galien, Claude 113

Geminiani, Francesco 36, 50

Glazounoff, Alexander 179

Godard , Benjamin 179	Joachim , Joseph 22, 30, 45, 58, 88, 102, 109, 115, 118, 120-124, 163, 166, 179-181, 183, 185-187, 190, 224, 249, 250, 266, 268, 272, 274, 286, 301	Marteau , Henri 88, 159
Goethe , J. W. von 3	Kalbeck , Max 286	Marx , Adolf Bernhard 14
Goldmark , Carl 91, 179, 187	Klingler , Karl 274	Massart , Lambert Joseph 30, 119, 274
Grieg , Edvard 106, 185, 188	Koch , Heinrich Christoph 23	Mattheson , Johann 36
Grün , I. M. 30, 45, 263, 266	Korngold , Erich Wolfgang 188	Mendelssohn-Bartholdy , Felix 29, 33, 41, 72, 91, 106, 179, 180, 183, 185, 268-272
Grünberg , Max 176, 188	Kreisler , Fritz 93, 104, 122, 133, 141, 157, 159, 166, 178, 179, 184-186, 190, 191	Meyer , Hans 184
<hr/>	Křenek , Ernst 179, 186	Moodie , Alma 119, 159
Haba , Karel 183, 184	Kriehuber , Josef 103	Moór , Emánuel 179
Haendel , Georg Friedrich 37, 48, 50, 100, 180, 186, 187	Kreutzer , Rodolphe 30, 49, 50, 54, 96, 104, 107, 119, 154, 159, 256, 263	Moser , Andreas 22, 88, 165, 176, 181, 224, 232, 249, 266, 268
Hansen , Cecilia 159	Kubelik , Jan 159	Moser , Hans Joachim 176
Hauptmann , Moritz 14	Kullak , Theodor 16	Mottl , Felix 143
Havemann , Gustav 184	Kurth , Ernst 14	Mozart , Leopold 36-38, 41, 49-50, 194
Haydn , Joseph 36, 38, 49, 50, 82, 107, 117, 249, 250	<hr/>	Mozart , Wolfgang Amadeus 30, 36, 37, 39, 49, 50, 68, 78, 82, 83, 86, 93, 102, 104, 107, 117, 121, 179, 180, 187, 188, 193, 204-208, 239-248, 249, 263
Heifetz , Jascha 122, 165	Lalo , Edouard 31, 104, 179, 180, 186, 274	Mühlen , Raimund von zur 169
Heine , Heinrich 11, 103, 186	Lamoureux , Charles 33, 127	<hr/>
Heusler , Andreas 15	Latour , Quentin 249	Nardini , Pietro 180, 186, 188, 232-238
Helmholtz , Hermann 177	Lazzari , Silvio 188	Nikisch , Arthur 127
Hellmesberger , Joseph 10, 129, 224	Leclair , Jean-Marie 180	Nielsen , Carl 106
Herzogenberg , Elisabeth von 286	Lekeu , Guillaume 104, 188	Noren , Heinrich Gottlieb 179
Hindemith , Paul 179, 183, 186-188, 239, 263	Léonard , Hubert 30, 104, 119, 179, 274	<hr/>
Hofmann , Richard 198	Liszt , Franz 97, 185, 190	Ondříček , František, 159
Hoya , Amadeo von der 129	Locatelli , Pietro 180, 186	Paganini , Niccolo 9, 11, 107, 116, 118, 119, 121, 125, 179, 185, 186, 188, 190, 194, 232, 249, 263, 300
Hubay , Jenö 179, 185, 188, 224	Lombardini , Maddalena 49	Parent , Armand 274
Huber , Hans 188	Lussy , Mathis 14, 17	Pfitzner , Hans 179, 187, 188
Hubermann , Bronislaw 122, 159	<hr/>	Piatti , Alfredo 159
Hugo , Victor 103	Maerrath , W. 86	Pierné , Gabriel 188
Hüllweck , Ferdinand 198	Mahler , Gustav 127, 293	Pincherle , Marc 119, 179
<hr/>	Manén , Joan 179, 184, 187	Pott , Adolphe 274
d'Indy , Vincent 8, 188	Marsick , Martin Pierre 30, 97, 119, 274, 282	
Ingres , J. A. D. 103		
Jarnach , Philipp 183		
Jemnitz , Alexander 183		
<hr/>		

Příhoda , Váša 159	Schönberg , Arnold 14	Tchaïkovsky , Piotr Illitch 33, 67, 91, 96, 104, 105, 124, 179, 182, 184, 185, 187, 188, 274
Prokofieff , Serge 179, 187, 274	Schubart , Christian Friedrich 232	Vecsey , Franz von 159
Prume , François 121	Schubert , Franz 40, 55, 107, 117, 184, 185, 188	Veracini , Francesco 180, 186
Pugnani , Gaetano 180, 186	Schulthes , Walther 185	Vieuxtemps , Henri 27, 30, 97, 104, 118, 122, 159, 179, 185, 186, 188, 190, 209, 215, 232, 274-278
Pugno , Raoul 123	Schumann , Clara 41, 249, 286	Viotti , Giovanni Battista 58, 104, 107, 119, 159, 179, 187, 190, 232, 249-254, 263, 274
Raff , Joachim 185, 186	Schumann , Robert 41, 55, 75, 78, 84, 86, 88, 102, 104, 107, 114, 184-186, 188, 215, 280-284	Vitali , Tomaso Antonio 180, 187
Ravel , Maurice 105, 268	Sechter , Simon 14	Vivaldi , Antonio 178, 180, 249, 250
Rémy , Guillaume 274	Ševčík , Otakar 121	Wagner , Richard 11, 47, 57, 81, 125, 176, 179, 263
Reger , Max 23, 107, 176, 177, 179, 183-185, 187, 188, 274, 293	Sibelius , Johan 179, 187	Wasielewski , Joseph W. von 176, 250
Respighi , Ottorino 179	Sinding , Christian 106, 185, 187	Watteau , Antoine 193
Reuter , Florizel von 176, 232	Singer , Kurt 150, 162	Weber , Carl Maria von 37
Richter , Hans 47	Sinigaglia , Leone 179, 185	Weiner , Leo 188
Riemann , Hugo 14, 15, 17, 18, 23, 33, 42, 86, 98-100	Sivori , Camille 159	Weingartner , Felix 179, 188
Ries , Franz 185	Spalding , Albert 187	Weissmann , Julius 179, 184
Rode , Pierre 30, 49, 104, 107, 119, 147, 185, 256, 263	Spohr , Louis 40, 41, 45, 50, 97, 118, 121, 176, 177, 179, 180, 186, 187, 190, 194, 209, 214, 250, 263-266, 274	Westphal , Rudolf 14, 15
Romberg , Bernhard 176	Stamitz , Johann 82	Wihmayer , Theodor 14, 59
Röntgen , Julius 188	Steinhausen , Friedrich Adolf 129	Wilhelmj , August 118, 122, 185, 186, 188
Rosé , Arnold 224	Strauss , Richard 107, 176, 293	Wieniawski , Henri 97, 104, 118, 143, 165, 179, 185, 186, 188-190, 209, 212, 215, 232
Rubinstein , Anton 50, 186, 187	Stravinsky , Igor 187	Woldemar , Michel 179
Rodolphe , archiduc 256	Suk , Josef 106, 179, 185, 187	Wolfstahl , Josef 185
Saenger , Gustav 198	Szigeti , Joseph 159, 274	Ysaye , Eugène 97, 104, 119, 121-124, 148, 159, 163, 166, 190, 191, 274
Saint-Saëns , Camille 104, 105, 179, 183, 185, 187, 274	Székely , Imre 184	Zschinsky-Troxler , Elsa von 249
Sarasate , Pablo de 91, 104, 109, 121-123, 133, 166, 169, 185-187, 189, 190, 302	Szymanowsky , Karol 179, 187	Zelter , Carl Friedrich 3
Sauret , Emile 122, 185	Tartini , Giuseppe 36, 37, 49, 50, 57, 180, 186, 190, 232, 250, 263	
Sauzay , Eugène 250	Thibaud , Jacques 97, 122-124, 133, 159, 274	
Schäfer , Dirk 188	Thomson , César 119, 124, 274	
Schillings , Max von 179	Trendelenburg , Wilhelm 129	
Schnabel , Arthur 92, 106, 107, 122, 123, 181, 184, 185, 293-300		
Scholz , Richard 85		

Index des exemples musicaux

AUTEUR	Titre	exemple musical n°	page
BACH, J. S.	Sonate en mi mineur (avec basse chiffrée)	28	23
		169	61
	1 ^{ère} Sonate (violon seul) en sol mineur	35, 36a	26
		132,133	49
		171	62
		286	90
	2 ^{ème} Sonate (violon seul) en la mineur	134	49
		255, 255a-e	79-80
	2 ^{ème} Partita (violon seul) en ré mineur	<i>Allemande</i>	30
<i>Chaconne</i>		33, 34, 36	26
		63	33
		172	62
		Annexe I	219-231
3 ^{ème} Partita (violon seul) en mi majeur	201	68	
Concerto en la mineur	Annexe IV	249	
Concerto en mi majeur	309	96	
	314	99	
	329	148	
	Annexe IV	249	
Sonate pour flûte en fa mineur	285	90	
BAZZINI, A.	Ronde des lutins	167	61
BEETHOVEN, L. van	Concerto pour violon	1 et 2	16
		13	19
		37a, 38	27
		154	58
		198	67
		251	78
		254	79
		256 et 257	81
		264	83
		266	84
		300, 302, 303	94
		315	99

	316, 320 326 344 345 348, 349, 350	100 113 195 197 209
Romance en fa majeur	159 219	60 70
Sonate op. 12 n°1	140	51, 52
Sonate op. 23	140	51, 52
Sonate op. 24 « <i>Le Printemps</i> »	108 129 140 268 269 278, 279	44 48 51, 52 84 85 88
Sonate op. 30 n°1	140 141 155, 156 277	51, 52 53 59 88
Sonate op. 30 n°2	140 229	51, 52 74
Sonate op. 30 n°3	140 141 283	51, 52 53 89
Sonate op. 47 « <i>À Kreutzer</i> »	66 71 97 139 140 141 149 174 175 233 310	34 36 42 50 51,52 53 56 62 63 75 96
Sonate op. 96	65 96 141 281 Annexe V	34 42 53 89 256-261

	Trio avec piano op. 1 n°2	83 183	40 64
	Trio avec piano op. 1 n°3	109	45
	Trio avec piano op. 70 n°1	84 293	40 92
	Trio avec piano op. 70 n°2	220 258	71 82
	Trio avec piano op. 97	128 170	48 62
	Quatuor op. 18 n°1	25 43	23 28
	Quatuor op. 18 n°2	8 26	18 23
	Quatuor op. 18 n°3	9 10 218 227, 228	18 19 70 74
	Quatuor op. 18 n°4	3 110, 111 127 184, 184a 189, 190 216	17 45 48 64 65 70
	Quatuor op. 18 n°5	38d 125 195	27 47 67
	Quatuor op. 18 n°6	82 130 193, 193a, 193b 318	39 48 66 100
	Quatuor op. 59 n°1	11, 12 24 27 112 126	19 22 23 45 48
	Quatuor op. 59 n°2	22, 22a 206, 207 210 230, 231	22 68 69 74

	Quatuor op. 59 n°3	188 191, 191a 240, 241 242 270 282	65 66 76 77 85 89
	Quatuor op. 74	23, 23a 60 113 173 197	22 32 45 62 67
	Quatuor op. 95	142, 143, 144	54
	Quatuor op. 127	21 38c 87 94 145, 145a 194 208, 209 243 312	21 27 40 41 54 67 69 77 98
	Quatuor op. 130	147 186 192, 192a	55 65 66
	Quatuor op. 131	146 196 280	55 67 88
	Ouverture de <i>Leonore</i> III	95	42
	Symphonie n°7	85	40
	Symphonie n°9	86	40
BLOCH, Ernest	Baal Shem	45 353	29 212
BOHNKE, Emil	Prélude et Chaconne op. 15 n° 2	335	177
BRUCH, Max	Concerto en sol mineur	168 313	61 98
	Concerto en ré mineur	6 69	18 36
BRAHMS, Johannes	Concerto pour violon	14	19

		64 161 185 225, 226 238 265 272 304, 305 331 346	33 60 65 73 76 83 87 95 156 197
	Double concerto pour violon et violoncelle op. 102	337	182
	Sonate op. 78	18 211 222, 223 244 271 295 Annexe X	20 69 72 77 86 92 286-292
	Sonate op. 100	187 273 276	65 87 88
	Trio avec piano op. 8	162 215, 217 237 246 292	60 70 76 78 92
	Quatuor avec piano op. 25	182 247 296	64 78 93
	Quatuor à cordes op. 51 n°2	61, 62 177 306, 307	32 63 95
	Quintette à cordes op. 88	101	43
	Quintette à cordes op. 111	123	47
	Sextuor en la majeur	100 245	43 77
BRAHMS-JOACHIM	Danse hongroise n°5	Annexe XII	301
CORELLI, Arcangelo	Sonate op. 5 n°1	152	57
	La Folia	343	192

DOHNÁNYI, Ernst von	Concerto pour violon	Annexe XII	301	
DONT, Jakob	Etude op. 35 n°1	356	213	
DVOŘÁK, Anton	Quatuor à cordes op. 96	5	17	
	Concerto pour violon	19, 20 287, 288 301	21 90 94	
ERNST, H. W.	Airs hongrois	165 Annexe XII	61 301	
FLESCHE, Carl	Système de gammes	325	110	
FRANCK, César	Sonate en la majeur	7	18	
GLAZOUNOV, Alexander	Concerto pour violon	259	82	
GLUCK, C. W.	Orfeo e Euridice	75	38	
	Alceste	76	38	
GOLDMARK, Carl	Concerto pour violon	291	91	
HAENDEL, G. F.	Sonate en ré majeur	31 221, 221a 321	25 71 100	
	Quatuor à cordes op. 76 n°2	37	27	
	Quatuor à cordes op. 76, n°3	77 160	38 60	
HINDEMITH, Paul	Kammermusik n°4	351, 352	211	
HUBAY, Jenő	Hejre Kati	Annexe XII	301	
JOACHIM, Josef	Concerto pour violon à la manière hongroise	333	156	
	Cadence du concerto de Brahms	332	156	
KREUTZER, Rodolphe	Étude n° 2	40	28	
	Étude n°15, 16, 17	135	49	
LALO, Edouard	Symphonie espagnole	15 54, 54a, 56 202	20 31 68	
	MENDELSSOHN, Felix	Concerto pour violon	37b, 38b 46, 47 92 131 164 205	27 29 41 48 61 68

		224 319 342 Annexe VII	72 100 183 268-273
MOZART, Leopold	Ecole fondamentale du violon	74	38
MOZART, W. A.	Concerto n°4 en ré majeur	17	20
		29	24
		52, 53	30
		248	78
		253	79
		260	82
		274	87
		297, 298	93
		330	156
		Annexe III	239-248
	Concerto n° 5 en la majeur	37c	27
		50	30
		81	39
		249, 250	78
		275	87
		347	205
Sonate en mi mineur (K. 304)	78	39	
Sonate en ré majeur (K. 306)	80	39	
Sonate en sol mineur (K. 379)	107	44	
Sonate en si bémol majeur (K. 454)	105, 106	44	
Sonate en la majeur (K. 526)	294	92	
Quatuor à cordes en sol majeur (K. 387)	104	44	
	261	83	
Quatuor à cordes en ré mineur (K. 421)	262, 263	83	
Quatuor à cordes en la majeur (K. 464)	48	29	
Quatuor à cordes en ré majeur (K. 575)	79	39	
Quintette à cordes en ut majeur (K. 315)	103	44	
Symphonie n°40 en sol mineur	204	68	
NARDINI, Pietro	Sonate en ré majeur	Annexe II	232-238
PAGANINI, Niccolò	Caprice n°20	16	20
	Caprice n°10	166	61

	Caprice n°6	334	156
PUGNANI-KREISLER	Prélude et Allegro	328	148
PFITZNER, Hans	Sonate op. 27	232 234	74 75
RODE, Pierre	Caprice n°1	136	49
	Concerto n°7	137	49
SAINT-SAËNS, Camille	Concerto pour violon n°3 en si mineur	341, 341a	183
	Rondo Capriccioso	68	35
	Havanaise	4 57	17 31
SARASATE, Pablo de	Fantaisie sur Carmen	57	31
	Airs bohémiens	200 Annexe XII	67 302
	Habanera	290	91
SCHNABEL, Arthur	Cinq pièces, n°3	Annexe XI	293-300
SCHUBERT, Franz	Fantaisie op. 159	336	182
	Quatuor en ré mineur « <i>La jeune fille et la mort</i> »	69, 70 88, 89 99 339	36 40 43 182
	Quatuor en la mineur « <i>Rosamonde</i> »	180	64
	Quintette « <i>La truite</i> »	148	55
SCHUMANN, Robert	Sonate pour piano et violon op. 121 en ré mineur	235, 236 Annexe IX	75 280-285
	Quatuor à cordes op. 41 n°1	179	63
	Quatuor avec piano op. 47	93 338	41 182
	Quintette avec piano op. 44	55 98 267	31 42 84
SPOHR, Louis	Concerto pour violon n°8 « <i>Scène de chant</i> »	90, 91 115 à 119 120, 121 Annexe VI	41 46 47 263-267
	Concerto n°9	122	47

		158	60
TARTINI, Giuseppe	Traité des agréments	73	37
	Tartini-Kreisler	150	56
	Sonate op. 1	153	58
	Sonate « <i>Le trille du diable</i> »	284	90
TCHAIKOVSKY, P. I.	Concerto pour violon	32	26
		199, 199a	67
		252	78
		289	91
		308	96
		317	100
		324	106
	Trio avec piano op. 50	239	76
VIEUXTEMPS, Henri	Concerto n°1 en mi majeur	178	63
	Concerto n°4 en ré mineur	67	34
		157	60
		Annexe VIII	274-279
Concerto n°5 en la mineur	39	28	
	176	63	
Fantaisie-Caprice	163	60	
VIOTTI, J. B.	Concerto n°19	Annexe IV	249-255
VIVALDI, Antonio	Concerto n°8	Annexe IV	249
	Concerto op. 11 n°2 « <i>Il favorito</i> »	Annexe IV	249
WAGNER, Richard	<i>Kaisermarsch</i>	151	57
	Maîtres Chanteurs, Prélude	151	57
WIENIAWSKI, Henri	Concerto pour violon en ré mineur	203	68
		311	97
		327	135
		354	212
		355, 357, 358	213
	Polonaise en la majeur	44	29
Scherzo-Tarentelle	340	183	

Index des ouvrages cités

- ADLER, G., *Der Stil in der Musik* (Leipzig 1911)
- BACH, C. P. E. *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin* (Berlin 1753)
- BAUDOIN, C., *Psychologie de la suggestion et de l'autosuggestion* (Neuchâtel-Paris 1924)
- BEYSCHLAG, A., *Die Ornamentik der Musik* (Leipzig 1908)
- BILLROTH Th., *Wer ist musikalisch?* (Berlin 1912)
- DANNREUTHER E., *Musical ornamentation* (London 1893/95)
- FLESCHE, J., *Berufskrankheiten der Musiker* (Vienne 1924)
- FLESCHE, J., *Maladies professionnelles et hygiène du musicien*, traduction du précédent (Payot, Paris 1926)
- GEMINIANI F., *L'art de jouer le violon* (London 1751)
- GRÜNBERG, M., *Führer durch die Literatur der Streichinstrumente*, (Leipzig 1913)
- JOACHIM J. & MOSER A., *Violinschule* (Berlin Simrock 1905)
- JOACHIM J. & MOSER A., *Traité du violon*, traduction (partielle) du précédent par Henri Marteau (Paris, Max Eschig)
- HAUPTMANN M., *Die Natur der Harmonie und der Metrik* (Leipzig 1853)
- HEINE, H., *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (Paris, 1855)
- HOYA, A. v. d., *Die Grundlagen der Violintechnik*, (Leipzig 1898)
- LUSSY M., *Traité de l'expression* (Paris 1873)
- KALBECK, M., *Johannes Brahms* (Berlin, 1908)
- KOCH, H. C., *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (Leipzig 1787)
- KULLAK TH., *Ästhetik des Klavierspiels* (1860, 1876?)
- KURTH E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Berlin 1922)
- MARX A. B., *Die Lehre von der musikalischen Komposition*
- MOZART L., *École fondamentale du violon* (Augsburg 1756)
- PINCHERLE M., *Feuillets d'histoire du violon* (Paris 1927)
- REUTER, F. v., *Führer durch die Violinmusik* (Berlin 1922).
- RIEMANN H., *Musik-Lexikon* (Leipzig 1882)
- RIEMANN H., *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hambourg 1884)
- RIEMANN H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig 1903)
- RIEMANN, H., *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* (Hamburg 1884)
- SCHÖNBERG, A., *Harmonielehre* (Vienne 1911)
- SCHUBART, C. F., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien 1806)
- SECHTER, S., *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (Leipzig 1854)
- SINGER, K., *Berufskrankheiten der Musiker* (Berlin 1926)
- STEINHAUSEN, F. A., *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten*, (Leipzig 1904)
- TARTINI G., *Traité des agréments de la musique* (Paris 1771)
- TRENDELENBURG, W., *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels*, (Berlin 1925)
- WASIELEWSKI, J. W. v., *Die Violine und ihre Meister* (Leipzig 1927?)
- WESTPHAL R., *Elemente des musikalischen Rhythmus* (Iena 1872)
- WIEHMAYER Th., *Musikalische Rhythmik und Metrik* (Magdeburg 1917)

Note du traducteur

La **première** partie de *L'Art du violon* de Carl Flesch, parue en 1923 aux éditions Ries & Erler à Berlin, a été traduite en français par Suzanne Joachim-Chaigneau (belle-fille du grand violoniste Joseph Joachim). Cette traduction a été publiée aux éditions Max Eschig en 1926, en deux volumes séparés (1^{ère} et 2^{ème} partie), que l'on trouve actuellement en reprint aux éditions Eroica, sans la préface de Jacques Thibaud.

Le présent livre correspond à la **seconde** partie de *L'Art du violon*, paru en allemand en 1928 chez le même éditeur, qui n'avait jamais été traduite en français. Il existe une traduction partielle en anglais réalisée par Eric Rosenblith, lui-même élève de Flesch, et publiée en 2008 aux éditions Carl Fischer.

Les quelques notes de bas de page que j'ai ajoutées sont signalées par la mention (NDT) = note du traducteur.

J'ai conservé le plus possible les choix de traduction proposés par Suzanne Joachim-Chaigneau dans la première partie de l'ouvrage, notamment dans la désignation des gestes techniques. Pour le « jeté », j'ai ajouté entre parenthèses l'équivalent moderne généralement admis : « spiccato ». De manière générale, j'ai essayé de favoriser pour le lecteur le passage fluide d'une partie à l'autre.

Dans l'édition allemande, Carl Flesch met en valeur les mots importants, ainsi que les noms propres, au moyen d'un espacement spécifique (plus large) des lettres. Dans l'édition française de 1926, cet effet est rendu par l'italique. J'ai choisi quant à moi de le rendre par des lettres en gras, et de réserver l'italique aux mots en langue étrangère et aux titres d'œuvres.

J'ai conservé l'intégralité du texte, malgré le caractère daté, voire choquant, de certains passages. Il est évident que certains paragraphes des parties III et IV, les considérations sur l'autosuggestion par exemple, ou plus encore celles sur les différents « types nationaux », doivent être situées dans le contexte de leur époque.

Néanmoins, ce livre est un document historique exceptionnel pour qui s'intéresse à l'histoire du violon et de son enseignement. L'importance de Flesch dans la formation d'une vision « moderne » de l'instrument méritait, me semble-t-il, que l'on puisse accéder à l'intégralité de son texte.

Table des matières

Avant-propos	2
Introduction	3
I - Les composantes musicales générales de l'exécution violonistique	14
La métrique et la rythmique	15
L'ornementation	36
L'articulation	59
La dynamique.....	72
Le tempo et ses modifications (l'agogique)	86
Le phrasé.....	98
Le sens du style	102
II - Les éléments techniques dans l'exécution.....	108
III - La personnalité artistique et humaine	112
La personnalité humaine.....	112
La personnalité artistique et violonistique.....	132
IV - Les obstacles lors de l'exécution publique	140
a) Obstacles spatiaux	141
b) Obstacles corporels.....	143
c) Obstacles violonistiques.....	151
d) Obstacles visuels	154
e) Obstacles acoustiques.....	158
f) Obstacles purement psychologiques	162
1) Obstacle dû à une nervosité générale (trac).....	162
2) Obstacle dû à une paralysie de la sensibilité	163
3) Obstacle dû à une survalorisation de l'aspect technique	164
4) Obstacle dû à un perfectionnisme exagéré	165
5) Obstacles dus à des pensées obsessionnelles	169
6) Diminuer le trac grâce à l'autosuggestion	169
V – Répertoire de violon et programme de concert	176
VI – L'enseignement.....	190
Conclusion.....	217
Annexe	218
I – J. S. Bach, <i>Chaconne</i> de la 2 ^{ème} Partita en ré mineur pour violon seul	219

II – Pietro Nardini, <i>Sonata di camera</i> en ré majeur, 1 ^{er} mouvement	232
III – W. A. Mozart, Concerto en ré majeur K. 218, 1 ^{er} mouvement.....	239
IV – J. B. Viotti, Concerto n°19, 1 ^{er} mouvement, 1 ^{er} solo	249
V – L. v. Beethoven, Sonate n°10 op. 96, 1 ^{er} mouvement.....	256
VI – Louis Spohr, Concerto op. 47 (en forme de scène de chant), Récitatif	263
VII – Felix Mendelssohn-Bartholdy, <i>Concerto pour violon</i> , 2 ^{ème} mouvement	268
VIII – H. Vieuxtemps, Concerto n°4 op. 31, 1 ^{er} mouvement	274
IX – R. Schumann, <i>Sonate pour piano et violon</i> op. 121, 3 ^{ème} mouvement.....	280
X – Johannes Brahms, Sonate op. 78 en sol majeur, 3 ^{ème} mouvement.....	286
XI – Arthur Schnabel, Cinq pièces en forme de Suite pour violon seul (manuscrit), 3 ^{ème} pièce	293
XII – Le rubato dans la musique populaire hongroise pour violon.....	301
Index des noms propres.....	303
Index des exemples musicaux.....	306
Index des ouvrages cités	315
Note du traducteur	316
Table des matières	317

