



## La technique de piano



est en 1902 que Demets, éditeur clairvoyant, publia les *Jeux d'eau*. Avec cette œuvre commença de naître une nouvelle technique du piano qui devait restituer à la virtuosité toute son importance en lui apportant les moyens de retrouver l'éclat qu'elle avait perdu et de renouveler l'ingéniosité de ses combinaisons devenues bien monotones.

L'influence austère et despotique de César Franck et de Brahms, aussi encombrante dans le domaine de la musique de chambre que l'influence de Wagner dans celui de la musique de théâtre, avait comme aboli toute recherche raffinée d'écriture. On se contentait d'utiliser les procédés adroits mais déjà usés de Mendelssohn ou les maladresses pas toujours géniales de Beethoven. Toute habileté un peu audacieuse semblait bannie, toute invention suspecte, on devait continuer servilement de s'accommoder des vieilles recettes et le piano n'était plus qu'un instrument au déclin, presque inutile, servant principalement aux compositeurs comme pis-aller de l'orchestre. Les découvertes merveilleuses de Liszt et de Chopin étaient négligées ou méprisées. La musique était devenue un moyen de philosopher et le piano avait cessé d'être l'instrument des aveux secrets, le confident des sensations les plus intimes.

Avec en exergue ce délicieux vers symbolique d'Henri de Régner :

*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*

apparurent les *Jeux d'eau*.

Tout le premier, Debussy s'aperçut de la venue d'une nouvelle orchestration pianistique; il entrevit tout un univers sonore à explorer, loin des digressions musicales amphigouriques ou des morceaux

faits de salon, d'ailleurs parfois charmants, alors fort à la mode, de Grieg et de Massenet, œuvres modestes qui ont moins vieilli que des élucubrations à prétentions plus pompeuses.

Adaptant son subtil génie aux trouvailles de Ravel, aussitôt Debussy sut en tirer parti. Ecrites en 1903, les trois *Estampes* en sont le signe certain. Il n'y a qu'à les comparer avec la suite *Pour le piano* qui est de 1901, charmante, certes, mais d'une écriture toute conventionnelle, pour avoir la preuve de l'influence de *Jeux d'eau*.

Dans *Pagodes*, la première des *Estampes*, le thème est présenté en octaves à la main gauche avec un dessin léger à la main droite tandis que la pédale longtemps appuyée crée une adorable atmosphère harmonique, noyant toutes les notes qui cependant ne peuvent se confondre, étant donné les registres où elles sont placées :

Afin de faire ressortir délicatement le thème en octaves, on doit le jouer en pressant légèrement les touches avec un mouvement de bas en haut très prononcé de l'avant-bras, le poignet extrêmement souple, ce qui fait que la main quitte le clavier et par ce geste ressemble à l'attitude gracieuse d'un harpiste pinçant une corde. Ce procédé n'est-il pas issu très directement de ce passage de *Jeux d'eau* :



Dans les deux cas les moyens techniques à employer sont les mêmes. Et ce glissando aboutissant à un étonnant *la grave*, encore dans *Jeux d'eau* :

A musical score for piano, featuring a glissando effect. The right hand has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The left hand has a bass clef. The music is in 4/4 time. A long, sweeping glissando is indicated by a dashed line above the right-hand notes, starting from a higher register and moving down to a lower register. The word "long" is written below the first few notes of the right hand. The piece concludes with a fermata over a final chord, with the word "Ped." written below the bass line.

N'est-ce pas le même effet si frappant dans *Jardins sous la pluie* :

A musical score for piano, featuring a glissando effect. The right hand has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The left hand has a bass clef. The music is in 4/4 time. A long, sweeping glissando is indicated by a solid line above the right-hand notes, starting from a higher register and moving down to a lower register. The word "dim." is written below the first few notes of the right hand. The piece concludes with a fermata over a final chord, with the word "retenu" written above the right-hand notes and "p" and "tr" markings below the bass line.

La technique des *Jeux d'eau* est issue directement de Liszt, mais la nécessité d'une clarté et d'une égalité aussi méticuleuse qu'au clavecin, l'équilibre des dosages savants de la pédale, qui doivent varier forcément avec chaque instrument et se combiner avec la variété constante des attaques, l'absence de tout laisser-aller véhément ou sentimental, tout cela, et bien d'autres particularités encore, exige de la part de l'exécutant une préparation très différente de celle par quoi l'on avait l'habitude de résoudre les problèmes pianistiques de la musique romantique. C'est plutôt des clavecinistes, et de Scarlatti surtout, que se rapproche le plus Ravel pour le mécanisme des doigts ; pour la subtilité du toucher, le Chopin des *Etudes* et des *Pré-*

ludes est un guide excellent ; la manière de phraser très souvent s'apparente à Chabrier.

S'il l'eût voulu, Ravel aurait pu, autant que Saint-Saëns, être un virtuose très brillant, mais il s'est contenté — car il ne travaille jamais — d'être un assez bon pianiste dont les mains sont peut-être « les tyrans de la création musicale » comme l'écrivait Weber en parlant de lui-même. Il s'assied étonnamment bas devant le clavier et cette particularité est peut-être une des raisons qui fait que jamais il n'utilise les traits d'octave ; ses doigts longs et agiles, sa main effilée nouée à un poignet extrêmement souple semblent d'un prestidigitateur ; son pouce se retourne vers la paume de sa main avec une facilité invraisemblable qui lui permet d'enfoncer aisément jusqu'à trois touches ensemble. C'est ce pouce qui explique le trait en secondes de Scarbo :



Il est impossible de vaincre autrement cette difficulté que par ce doigté agrémenté d'un violent balancement de la main ; c'est une nouvelle habitude à prendre pour les pianistes. Toute articulation est inutile, la manœuvre des doigts pour faire parler les touches étant subordonnée au mouvement du poignet qui commande à l'oscillation de l'index et du médius formant une masse compacte et se déplaçant d'un seul bloc de même que le pouce.

Cet autre passage, quelques mesures avant, semble comporter une difficulté du même genre :





Cependant ici le poignet ne fait que faciliter l'activité des doigts qui ont le rôle essentiel et doivent attaquer les notes avec une articulation très nette, mais plus ou moins accentuée suivant qu'il leur faut atteindre des touches noires ou des touches blanches. La gêne provoquée au début par ces traits de secondes est ardue à surmonter et les innombrables exercices écrits pour entraîner aux doubles notes ne sont presque d'aucune utilité.

Un autre exemple d'un effet de pouce, d'un caractère absolument différent, se trouve dans la sixième des *Valses nobles et sentimentales* :

Cette fois encore le poignet est le moteur principal ; le pouce pour être expressif glisse du fond de la touche noire jusqu'au bord de la touche blanche et pour aider à ce déplacement la main doit accomplir un mouvement de rotation continue.

Les passages du pouce extrêmement rapides sont très fréquents, souvent combinés avec des notes répétés, d'une manière qui ressemble beaucoup à celle de Scarlatti. On en trouve un peu dans toutes ses œuvres et dans la dernière encore, *Tzigane*, où, bien que le piano ne joue qu'un rôle d'accompagnement, Ravel a tenu à écrire lui-même le doigté :

Ce trait, tout en imitant le cembalo hongrois, est pourtant, par sa technique, extrêmement ravélien et il est curieux de remarquer sa parenté avec celui-ci, extrait du Finale de la *Sonatine* :



Pour en finir avec les gymnastiques particulières du pouce, je signalerai encore les arpèges à peine effleurés, placés en dehors des mesures qu'ils ne doivent pas ralentir ; déjà on en aperçoit dans la *Pavane pour une infante défunte*, puis dans *Une Barque sur l'Océan*, mais surtout dans *Ondine* :



Ce genre d'arpège très léger donne l'impression d'un glissando et oblige à réduire au minimum l'articulation des doigts et du poignet ; mais la netteté du mécanisme doit être aussi sûre que pour un arpège brillant ; elle exige une exactitude dans le déplacement de la main, un peu comme sur un instrument à cordes quand on change de position ; un vibrato de la pédale assure une sonorité aérienne et vaporeuse.

En général, la pédale n'est pas difficile à faire jouer, mais comme il arrive souvent qu'elle doive rester longtemps enfoncée, une grande variété d'attaques est nécessaire afin de ne pas embrouiller les harmonies. Le pianiste doit avoir à sa disposition une palette sonore dont il est impossible de dénombrer les couleurs tant elles sont diverses et telles que jamais la musique de piano n'en avait réclamé jusqu'à présent. Les touches doivent être frappées ou caressées tantôt tout à fait au bord, tantôt au milieu, tantôt presque contre le couvercle du piano avec une manipulation raisonnée des poids différents des doigts, de la main, de l'avant-bras et de tout le bras.

Quelquefois c'est avec les ressources du doigt seul qu'il faut jouer



très fort, quelquefois c'est avec le concours de tout le bras qu'on obtiendra la qualité de *pianissimo* désirée.

Chaque interprète, d'après ses moyens physiques, se créera tout un système de sonorités variées dont la réglementation sera sans doute vulgarisée un jour dans quelque manuel.

J'ai calculé que dans le *Gibet* il était nécessaire d'employer vingt-sept manières de toucher dont la démonstration ici tiendrait beaucoup trop de place.

Je veux cependant signaler encore les mouvements combinés des deux mains pour réaliser certains traits, par exemple dans la péroraison étincelante de la *Toccata du Tombeau de Couperin* :



ce qui nécessite une indépendance des bras dont la technique reste entièrement à acquérir, même après avoir travaillé les *Etudes transcendantales* de Liszt. La même difficulté en *pianissimo* se retrouve dans *Ondine*, mais réclamant alors l'articulation du poignet seul à cause de la nuance.



Ravel a donc permis au piano de jouer dans la musique un rôle important qui depuis Liszt semblait lui être refusé. Je n'ai signalé qu'un petit nombre de curiosités techniques qui caractérisent sa manière : il faudrait un volume d'exercices adéquats aux nouvelles difficultés de ce style pianistique. Mais heureusement l'écriture est tou-

jours d'une clarté admirable, chaque signe ayant son exacte importance ; je ne connais pas de texte qui nécessite une interprétation aussi servilement soumise au graphisme. Les formules magiques sont toutes préparées, avec une minutie presque vétilleuse ; il suffit de lire scrupuleusement le texte et aucun doute n'est possible sur l'interprétation pianistique. Par contre l'interprétation poétique est des plus subtiles et l'effort d'imagination nécessaire pour traduire la pensée de Ravel dépasse de beaucoup la capacité ordinaire des exécutants. Dans la musique de Chopin, de Schumann, de Beethoven, les sentiments sont à l'état brut ; que ce soit de l'amour, de la haine, de la tendresse ou de la colère, l'interprète peut se les approprier en utilisant ses ressources de sensibilité de toutes les façons et sans la moindre pudeur. La musique de Ravel ne permet pas qu'on use d'un pareil sans-gêne ; le génie qui l'habite est d'une pointilleuse susceptibilité. C'est un art dont le raffinement est extraordinairement voluptueux, mais qui simule une impassibilité presque déconcertante, parmi l'acuité des sensations qu'il évoque dans leur complexité.

C'est une musique qu'il faut jouer avec son cœur mais aussi avec une lucide intelligence, celle-ci mettant ordre aux dérèglements possibles de celui-là. S'emparer de la pensée d'un compositeur, se l'amalgamer, pour la communiquer ensuite avec une ferveur toujours neuve à un auditoire irrégulièrement attentif et diversement impressionnable, c'est, avec *les Miroirs* et *Gaspard de la Nuit*, une tâche très délicate à remplir dignement. Le travail d'identification est parfois assez compliqué ; la part de réalité se confond souvent avec un état d'âme idéalisé. C'est un jeu rempli d'agrément, avec des surprises admirables, que d'essayer de s'assimiler la pensée de Ravel : on ne peut jamais s'égarer complètement, car le texte est trop précis ; et pourtant de cette musique si claire ne jaillira pas la même pensée pour chacun ; elle sera toujours reflétée par des sensibilités différentes.

C'est le signe de son importance que cette universalité et les pianistes doivent être reconnaissants à l'auteur des *Jeux d'eau* d'avoir choisi si souvent leur instrument pour dévoiler un peu du mystère impénétrable que chaque homme porte en soi.